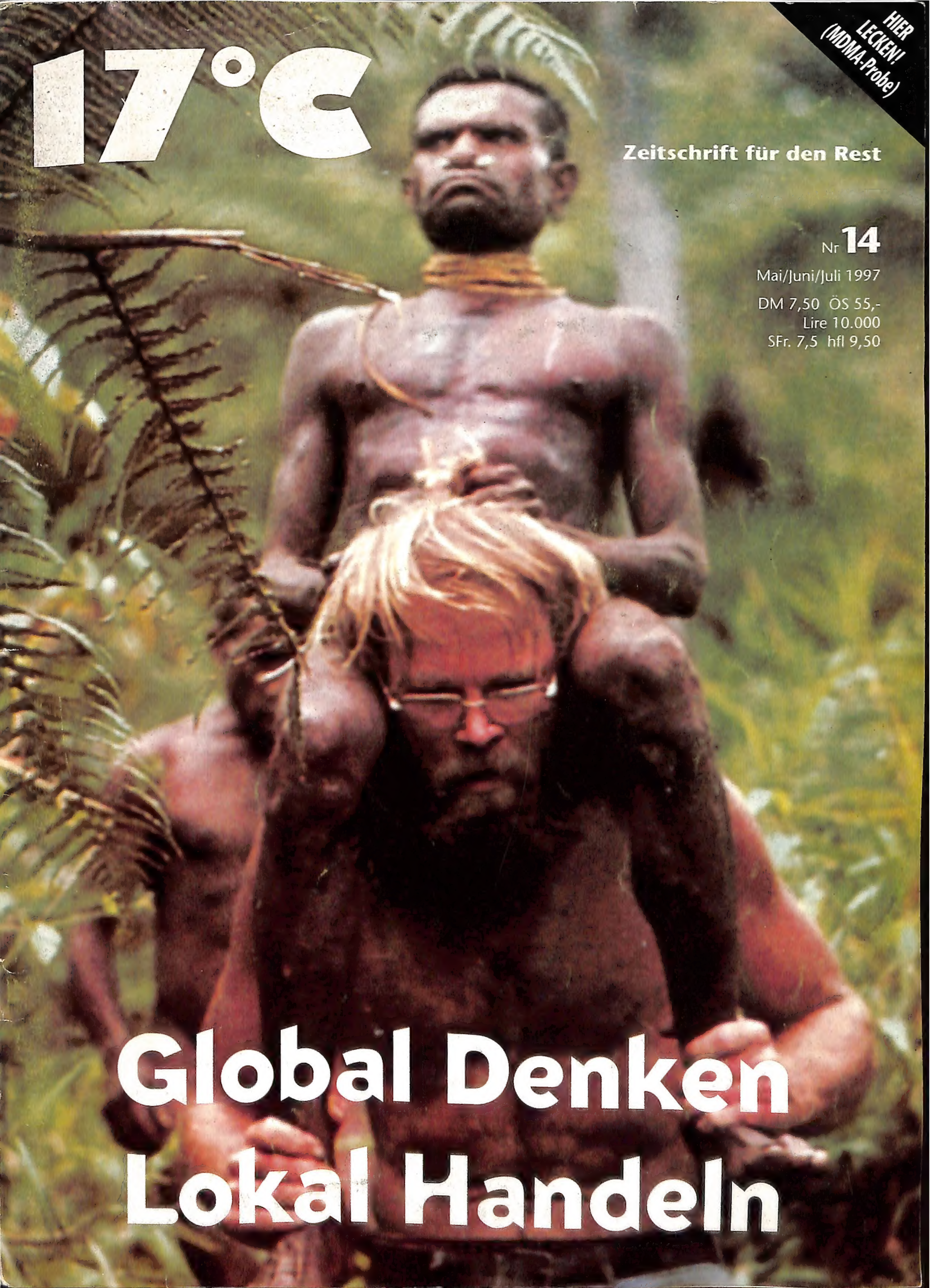
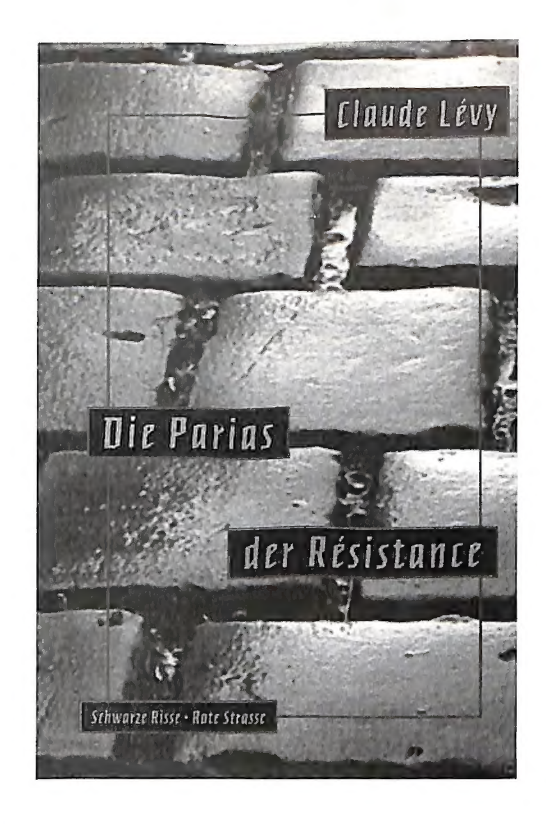
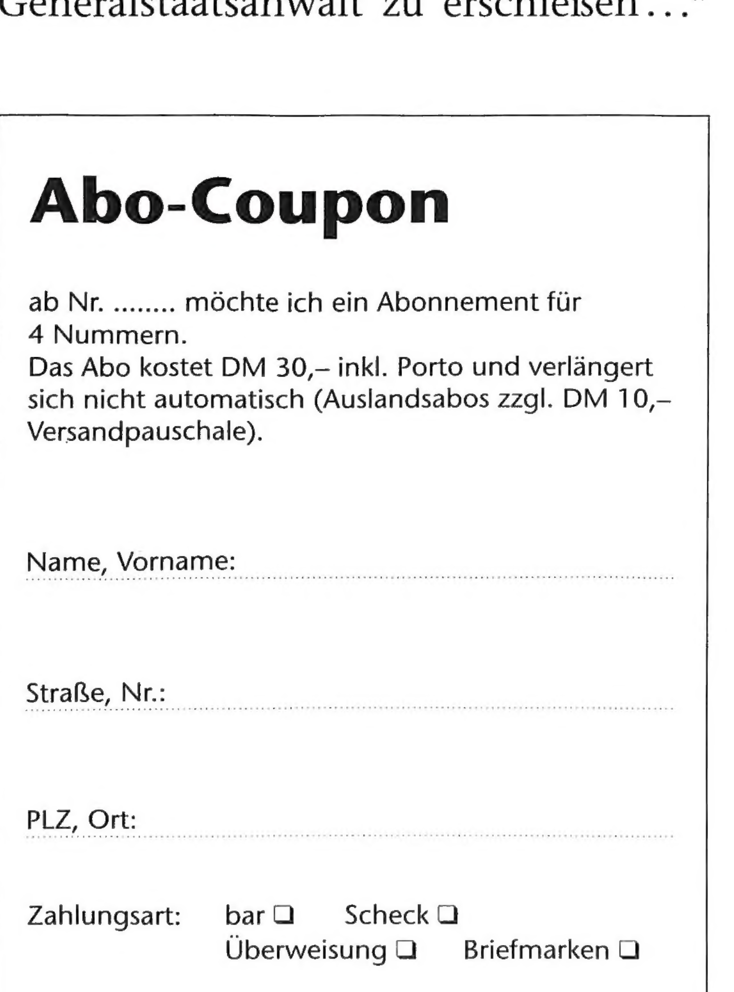


17°C
HIER LECKEN! (MDMA-Probe)
Zeitschrift für den Rest
Nr 14
Mai/Juni/Juli 1997
DM 7,50 ÖS 55,-
Lire 10.000
SFr. 7,5 hfl 9,50
Global Denken
Lokal Handeln

Abonnieren und gewinnen

Unter allen NeuabonnentINNen, die jetzt* ein Abo bestellen, verlosen wir 5 mal das nagelneue Buch „Die Parias der Résistance“ von Claude Lévy aus dem Verlag der Buchläden: „Februar 1943: Als der Widerstandskämpfer Marcel Langer wegen Sprengstofftransports festgenommen, gefoltert und schließlich hingerichtet wird, beschließen seine Genossen, den verantwortlichen Generalstaatsanwalt zu erschießen…“





Abo-Coupon

ab Nr. .... möchte ich ein Abonnement für 4 Nummern.
Das Abo kostet DM 30,– inkl. Porto und verlängert sich nicht automatisch (Auslandsabos zzgl. DM 10,– Versandpauschale).

Name, Vorname: ....

Straße, Nr.: ....

PLZ, Ort: ....

Zahlungsart: bar ❑ Scheck ❑ Überweisung ❑ Briefmarken ❑

Einfach diese Seite kopieren und ausgefüllt per Post oder Fax an die Redaktion senden.

c/o Buchhandlung im Schanzenviertel
Schulterblatt 55 · 20357 Hamburg
Fax: 040/439 36 66

Bankverbindung: V. Schmidt
Sonderkonto, Konto-Nr. 713990-200
Postgiroamt Hamburg (BLZ 200 100 20)

*Einsendeschluß ist der 30. 5. 97. Die Gewinner erhalten das Buch automatisch in der ersten Juniwoche.
Der Rechtsweg ist logischerweise völlig ausgeschlossen.

Güteklasse A

Wärend Nazis mit Pumpguns um sich schießen, mehr oder weniger hirnlose Deutschmänner und -frauen Tellerminen zu einer Kundgebung mitschleppen um auf dieser die „Ehre“ der deutschen Mörder zu verteidigen, täglich von dem rassistischen Mob im Osten der Republik „befreite Zonen“ herbeigeprügelt werden sollen, mischen sich die Tierschützer in die Auseinandersetzung mit der wirklich hilfreichen Forderung ein, auch die letzten Waffen der Linken zu strecken – sprich keine „KZ-Eier“ oder überhaupt Eier als Wurfgeschosse zu benutzen. Das Gleiche gilt natürlich für alle Lebensmittel, wie Tomaten etc.... Lassen wir also die Eier auf dem Frühstückstisch, den Ketchup in der Flasche und ignorieren die Altglascontainer.

Ganz andere Sorgen hat Robert Kurz. Da wohl sein CD-Player Schwierigkeiten macht, reift gleich eine neue Theorie heran. Die Industrie entwickelt immer kompaktere und kompliziertere Geräte, um die KonsumentINNen in größerer Abhängigkeit zu halten und den Durchblick zu erschweren. Also her mit dem Riemenplattenspieler, da die CD, so lesen wir noch, sowieso keine bessere Klangwiedergabe hat. Wie schwierig diese neue komplizierte Technik ist, erleben wir auch bei dem Text in der „Krisis“ über den Einstieg derselbigen ins Internet.

Wenn sich Dummheit und Ignoranz paaren macht es nichts, wenn Zeitungsprojekte eingehen. Doch um die „Links“, die mangels Masse ihr Erscheinen einstellt, ist es schade. Wieder etwas weniger linke Streitkultur im Lande.

Normalität – was brauchen Truppen im Ausland, um Helden zu spielen? Natürlich – eine richtige Truppenbetreuung. So begann „Tic Tac Toe“, ein Aushängeschild der deutschen Girlybewegung welche wiederum eine der größten Werbekampagnen von H & M ist, ihre Deutschland-Tournee bei der Bundeswehr im bosnischen Rajlovac.

Für kleine Überraschungen ist F.e.l.s. (Berlin) immer gut. Da Auswanderung wegen ausbleibener Revolution oder Revolte nun doch nicht angesagt ist, werden wieder kleinere Brötchen gebacken. Es wird ab sofort in einen Stadtteilladen geströmt.

Der Rest strömt am 23. Mai in die Flora, um mit uns die Nacht in kleine, gut verdauliche Stücke zu tanzen.

Die Redaktion

Inhalt

Dance this m

VON QUICKMASTER Q

Das im Zuge des Desasters der Linken anläßlich der sg. Wiedervereinigung propagierte Bündnis aus kultureller und politischer Opposition, hat – der Werdegang der Wohlfahrtsausschüsse ist nur ein Beleg – seine Hochzeit hinter sich. Ernüchterung scheint an die Stelle unreflektierter Hoffnung getreten zu sein. Die zunächst aus dem Verschwinden politischer Bündnispartner und dem Mangel an praktischen Interventionsmöglichkeiten entstandene Öffnung ins Kulturelle hat auf Seiten der Restlinken einer gewissen Ernüchterung Platz gemacht. Während der eine Teil einem antiquierten und oftmals konservativen Kulturbegriff nachhängt (siehe Beitrag über den Kulturbegriff der autonomen Antifa in diesem Heft), wenden sich andere vom häufig nervtötenden Boheme-Avantgarde-Habitus „der Künstler" schaudernd ab.

Ein echtes Interesse an Entstehung, Aussagen und Inhalten moderner, (sub)kultureller Strömungen unter Beibehaltung politischer Maßstäbe ist in der Restlinken immer noch selten. Zumal, wenn sich das Interesse zunehmend auf eine Szene fokussiert, die einer Funktionalisierung im Agit-Prop-Modus schon allein durch ihre hedonistische Attitüde entgeht. House, Techno und ihre vielen Subszenen stehen heute stellvertretend für Stile, die – anders als beispielsweise HipHop – kaum Ansätze zur plumpen Agitation bieten. War bei HipHop noch das Mißverständnis tragender Faktor linker

Nicht nur die Linke hat nach Punk und HipHop den Reiz der Clubculture erkannt. Auch der biedere Kunstbetrieb bedient sich zunehmend dem vermuteten kreativen Reservoir der House- und Techno-Szene.

ess around

Interpretationsversuche, ist es bei den Dance-Genres das Unverständnis. Dieser Umstand hängt nicht nur mit einer ungenügenden Ästhetikdiskussion zusammen, sondern fußt auch auf einer verbreiteten Unsicherheit, inwieweit politische Kriterien überhaupt noch opportun sind, in einer Zeit, in der auch viele politisch wache Menschen ab und an einfach nur Spaß haben wollen. Dabei lohnt sich eine Auseinandersetzung durchaus. Nicht nur weil alle bürgerlichen Medien das Thema als Zielgruppenansprache ausschlachten, sondern auch weil der sich gerne als nonkonformistisch gerierende bürgerliche Kunstbetrieb sein Interesse entdeckt. Die Beweggründe scheinen dabei die gleichen wie in der Werbung zu sein: House und Techno werden mit Images wie Kreativität, Zeitgeist, Konsum, Rebellion (ohne konkrete Adressaten natürlich), Extrovertiertheit, Individualismus verbunden, und es wird verstärkt auf Designvorlagen dieser Szenen zurückgegriffen.

In den Fußnoten der letzten 17°C erwähnten wir bereits den vierteljährlich mit ca. 500 Seiten zum Preis von 34,80 DM erscheinenden Hochglanzband „Kunstforum International" (Untertitel lt. Impressum: „Die aktuelle Zeitschrift für alle Bereiche der Bildenden Kunst"), in dessen Band 135 der zweite Teil der als Dokumentation bezeichneten Artikelstrecke zur Clubkultur unter der Headline „Cool Club Cultures" veröffentlicht ist. Als Herausgeber dieser beiden Teile, dessen erster mit „Art & Pop & Crossover" überschrieben war, fungiert ein Schweizer namens Paolo Bianchi, dessen Achtfach-Namensnennung im Inhaltsverzeichnis etwas peinlich wirkt. Aber lassen wir den Meister der subversiven Popkultur seinen Beitrag selbst einläuten: „Das Comeback von Pop und Populärkultur bricht ins Betriebssystem Kunst ein. Gemeinplätze über Pop werden neu geerdet. Engagierte Ausstellungsorte binden sich wieder enger an die Sub- und Alternativkultur und öffnen sich als Foren für gesellschaftspolitisch brisante Themen. Ja generell gilt, daß die Kunst der neunziger Jahre versucht, den Käfig der Selbstbezüglichkeit zu sprengen und in andere Systeme hinein zu intervenieren. Immer beliebter werden Kunstprojekte, die versuchen Crossovers zwischen den Disziplinen herzustellen. Dinge werden zusammengebracht, die lange für unvereinbar gehalten wurden. Kunst und Popmusik: Diese Komplexität der künstlerischen Kräfte in Interaktion zu bringen, interessiert heute viele KünstlerInnen. Der erste Teil der KUNSTFORUM-Dokumentation versucht, das Phänomen Pop zu umkreisen und zu erden, es inkludiert Pop-Phänomene wie Beat-Generation, HipHop, MTV, Madonna etc. Im mit „Cool Club Cultures" betitelten zweiten Teil geht es dann um die Pop-(R)Evolution bzw. um die Rave-o-lution, um neue Bewegungen und Ausdrucksformen wie Art Clubs, DJ-Culture, Techno, Slacker etc. Im Mittelpunkt beider Bände steht das Crossover zwischen Art und Pop. Kurz: „Art & Pop & Crossover" ist ein aktueller Situationsbericht über die Transformation der Kunst im Zeichen von Pop."

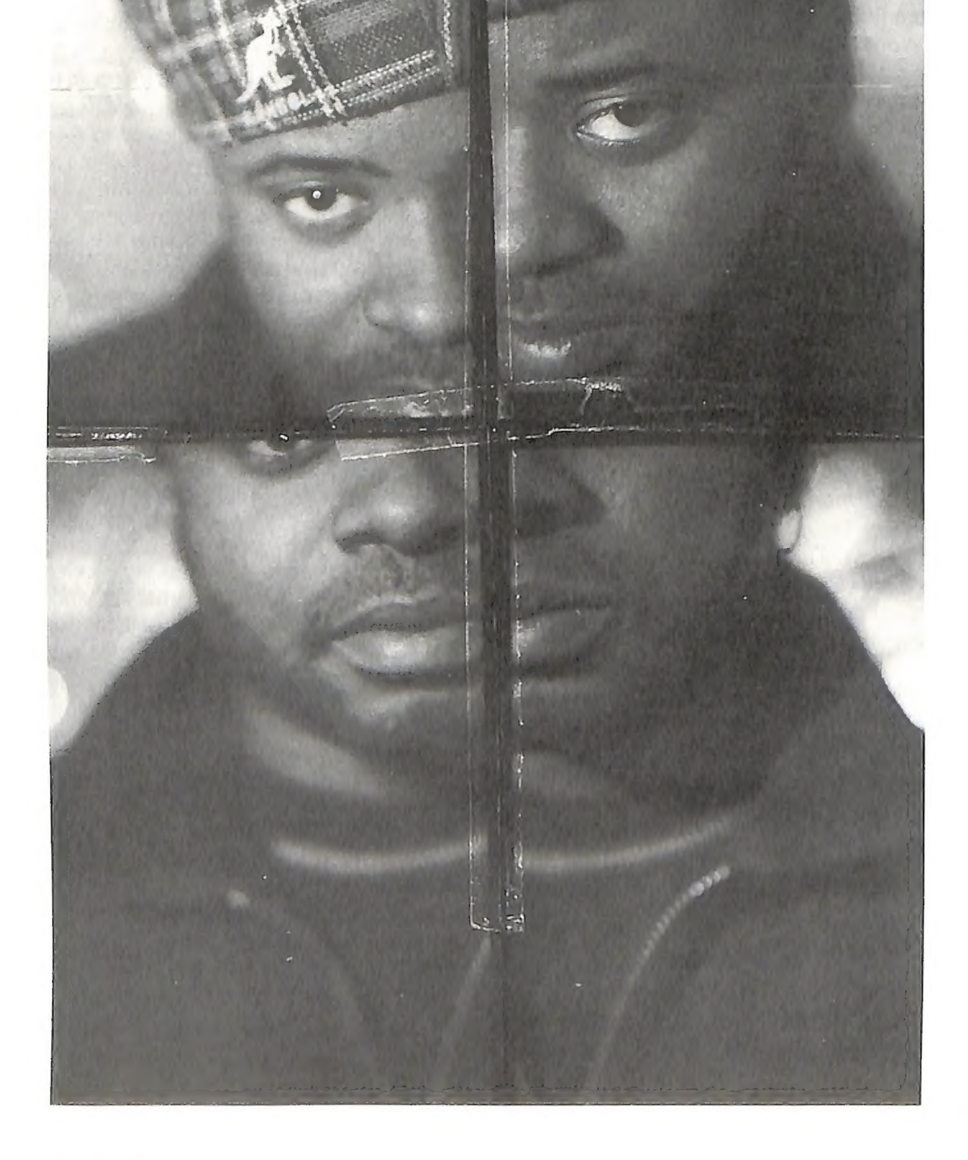
Nun wäre diese Einleitung, so merkwürdig sie in ihrer Generalisierung, so falsch sie in Einzelheiten und so anbiederisch sie an den kommerziellen Kunstbetrieb ist, kein wirklicher Anknüpfungspunkt für eine gelungene Auseinandersetzung. Erst in der weiteren Folge der Artikel wird deutlich, mit welch rudimentärem politischen Grundverständnis ein Autor ausgestattet sein kann und dennoch in diesem Bereich politische Kategorien bemüht, von denen er entweder nichts versteht oder aber die er bewußt einsetzt, genau wissend, daß die Linke nicht in der Lage ist oder es nicht für wichtig hält zu intervenieren. Ein Beleg möge die folgende rassistische Passage des Textes geben: „Die Popkultur ist eine mächtige globale Kommunikationsmacht. Popmusik kommt überall in der Welt an. Wo immer Dinge aus der Popkultur einfließen, bewegt sich etwas. Auch China, Japan, der Osten Europas und sogar der Schwarze Kontinent Afrika konnten sich diesem Phänomen nicht entziehen."

Nun mag man über die Tatsache, daß Bianchi von dem Thema offensichtlich nicht allzuviel versteht – in Japan beispielsweise existiert eine der vitalsten und produktivsten Szenen –, hinwegsehen, seine eurozentristische Sichtweise von Pop ist vehementer Beweis seiner reaktionären Kulturdefinition. Besonders wild wird es in dem anschließenden Beitrag „Pubertät der Ästhetik", Untertitel: Assoziationen im Spiegel von Kindheit, Selbstsubversion, Techno und Familie, ebenfalls von Bianchi. Zum Thema „Posthuman – Coole Linke – Krieger" fällt ihm ein: „Als Pasolini vom Posthumanismus sprach, erhoffte er sich wahrscheinlich eine Welt, in der fremde Ideen toleriert und Minderheiten respektiert werden, in der ein höheres Prinzip herrscht als Gehorsam gegenüber einer Autorität und die rücksichtslose Wahrung eigener Interessen: die Verantwortung gegenüber der Würde des Menschen, das Prinzip Menschlichkeit. Pasolinis Tiraden gegen die Diktatur des neokapitalistischen Systems und gegen ein weltweites Konsum-KZ, waren vielen ein Dorn im Auge." Nun ist dies nicht nur Beispiel für eine auch in der Linken verbreitete Begriffsverwirrung, sondern zeugt wiederum von dem Einmischen eines Pseudo-Nonkonformisten in politisch-kulturelle Diskurse. Und

hier hat die Restlinke, die antinationale erst recht, zurückzumischen.

Interessant auch Bianchis Ausführungen zu einem anderen für ihn sozio-kulturellen Phänomen: „Wenn Jugendliche heute Stahlkugeln gegen Polizeiautos schmeißen (sic!, d. Autor), dann kämpfen sie gegen gesellschaftliche Sachzwänge an, sie demonstrieren damit gegen Fremdbestimmung und fordern Mitbestimmung. Ihre Aktionen vollziehen sich wie ein Ritus. Indem sie sich nämlich einer zweiten, selbstgewählten Taufe im Bannstrahl der Wasserwerfer aussetzen, provozieren sie ihre Initiation in Richtung einer Identitätsverwandlung (...). Demonstrationen sind so gesehen Transitionen, Übergangsrituale für ein Selbstbewußtsein, sich eine eigene Meinung und ein eigenes Selbst bilden zu dürfen (...). Soll die Taufe das Kind heilig sprechen, Gottähnlichkeit, Unschuld und Sündenfreiheit beschwören, so steht die Taufe mit Tränengas für Befreiung, für das Bewußtwerden eigener Kräfte, ja sogar für die Selbst-Heraus-Forderung, sich selber als 'Gott' zu bestimmen, also nicht länger Sohn einer Autorität zu sein, sondern selbst ein Held mit eigener Identität zu werden." Im weiteren folgt eine Ansammlung von Schmarrn über Marx, Gott, die Welt und Techno auf ähnlichem Niveau.

Was schert mich dieser Unsinn, mag mancheR denken und unterschätzt damit bereits die Verbreitung, aber auch Bedeutung derartiger Denk- und Argumentationsschemata. Tatsächlich ist populäre Kultur und damit auch Pop an sich ein Feld, auf dem die Restlinke nicht nur immensen Nachholbedarf hat, sondern in das sie sich vehement einmischen muß. Es ist durchaus möglich, inhaltliche, politische Kategorien in diesem Bereich zu entwickeln und auch zur Anwendung zu bringen. Ein Wissenwollen und Verstehenkönnen vorausgesetzt. Dann erschließen sich unter Umständen auch Erkenntnisse, die über den Spaßcharakter von Techno und House hinausgehen und den eigenen politischen Alltag beflügeln, ohne blöd zu machen.



Nun gibt es im Bereich Techno mittlerweile eine Fülle mehr oder weniger gelungener Publikationen. In Bezug auf House, dem sicherlich interessanteren Genre, existiert zur Zeit nur sehr wenig Material, das die Entstehungsgeschichte und die vielen Spielarten dieser Musikrichtung dokumentieren könnte. Interessant könnte der House-Kosmos für die Rest-Linke schon allein deshalb werden, weil House Zug um Zug das Disco-Image der Spät-Siebziger ablegt und jene Szenen, die House hauptsächlich tragen, in vielerlei Richtungen interessant sind. Identitätsdiskussionen, Geschlechterzuweisungen, Codes und Images: all das sind Felder, zu denen wir etwas sagen können und müssen (und dies in den nächsten Nummern in der 17°C auch tun werden). Ohne anbiederische Versuche allerdings, derartige Debatten zur Funktionalisierung der jeweiligen Kultursparte zu mißbrauchen. Nicht zuletzt zeigt eben die Beschäftigung des Kunstforums mit Clubculture, daß auch in Bereichen mit naiven bis reaktionären Terms in politische Diskurse eingegriffen wird, von denen es der normale linke Kunstbanause nicht erwartet. Um die Wirkungsmächtigkeit derartiger Debatten überprüfen und ihre konsequente Umsetzung im kommerziellen Bereich verstehen und durchschauen zu können, werden auch jene um eine Auseinandersetzung nicht herumkommen, die die Rolling Stones nach wie vor für „echt super" halten. Die folgenden vier Beiträge verstehen sich als Einstieg in die Diskussion und in ihrer Zusammenstellung als Antwort auf Bianchis Artikelserie.

Besonderer Dank gilt den Autoren der beiden folgenden Artikel, die mit ihrer Genehmigung dem Band „Übergangsbogen und Überhöhungsrampe", material-Verlag, HfBK Hamburg, entnommen sind. Ebenfalls Dank sowohl an Bettina Sefkow für Genehmigung und die Vermittlung der Kontakte als auch an Andreas und Esther für die gestalterische Vorarbeit.

Benutzeranleitung für das BSK

BETRIEBSSYSTEM KUNST

von **Thomas Wulffen**



Publizist und freier Ausstellungsmacher, Studium der Philosophie und Theoretische Linguistik, M.A., Veröffentlichungen in diversen Kunstmagazinen, diverse Katalogbeiträge, Veröffentlichung der Anthologien ›Realkunst und Realitätskünste‹ – Eine Begriffsbestimmung und begleitendes Material (Kunstforum International Bd. 91) und ›Betriebssystem Kunst‹ – Eine Retrospektive (Kunstforum International Bd. 125), Konzeption und Realisation der Ausstellungen: ›A & P Anonym und Parataktisch‹ 1987, ›VU‹ 1989, ›D & S Ausstellung‹ (mit Frank Barth) 1989, ›Provinz – Dissipative Strukturen vor Ort‹ 1991, ›Glanville Luhmann Rorty‹ 1991, ›Reziprok‹ 1992, ›Malerei als Medium‹ 1995.

Überblick

Wie andere Betriebssysteme verwaltet BSK den Informationsfluß zu und von den verschiedenen Teilen des Systems Kunst. Sie arbeiten mit BSK, indem sie Befehle eingeben oder wählen, die das System zur Ausführung von Aufgaben anweisen. BSK enthält Befehle, Regeln, Prozesse und Strukturen, über die sie folgende Aufgaben ausführen können:

- Verwalten von Daten und Datenkomplexen
- Warten von Ausstellungen und Institutionen
- Konfigurieren der Hardware wie *Weiße Boxen* und *Graue Räume*
- Optimieren des Zugangs zu Personen und Institutionen
- Beschleunigung eigener und fremder Programme und Prozesse
- Individuelles Einrichten von BSK

Mit BSK können Sie auf zwei Arten arbeiten: durch die Verwendung der BSK-Shell oder durch Eingabe von Befehlen bei Aufforderung.

Die BSK-Shell

Die BSK-Shell besteht aus unterschiedlichen Texten und Bildern, die sie laufend über den aktuellen Stand des Systems unterrichten. Diese Informationen, die Sie über Kataloge, Kunstmagazine, Feuilletons, Künstlerschriften und Informationsdienste erhalten können, erleichtern das Arbeiten im BSK und mit BSK wesentlich. Sie können ihre Befehle auch bei bloßer Aufforderung abgeben, aber die Ausführung kann zum Teil länger dauern. Wenn Sie mit der BSK-Shell arbeiten, ist die Befehlsstruktur schon weitestgehend vorgegeben, andererseits wird der Befehl dem System gemäß ausgeführt.

• Bereiche der BSK-Shell

Bereichstitel:

Gibt den Bereich an, in dem Sie sich gerade befinden, sei es das Feuilleton, die Künstlerschrift, die Institution oder das persönliche Gespräch. Zuweilen werden Sie sich nur Objekten, Objektkomplexen, sowie Bildern gegenüber sehen, die erst in einem weiteren Schritt aufgeschlüsselt werden können.

Menüleiste:

Die Menüleiste listet die Namen der vorhandenen Menüs auf. Wenn Sie ein Menü auswählen, wird eine Liste von Befehlen, Strukturen und Prozessen gezeigt, aus der Sie weiter auswählen können.

Die Menüleiste gibt Ihnen vielfältige Möglichkeiten sich im BSK zurecht zu finden. Wichtige Befehle sind dabei:

– Institutionalisieren
– Professionalisieren
– Intrigieren
– Kontextualisieren

Die jeweiligen Befehle sind abhängig vom gewählten Menü.

Unter dem Menü *Raum* finden sie zum Beispiel folgende Befehle: *Ordnen, Weissen, Färben, Aufhängen, Ausrichten, Abhängen.*

Verzeichnisstruktur:

Unter diesem Punkt können Sie sich genauer orientieren, was Daten, Quellen, Orte und Personen angeht. Die hierarchische Struktur erlaubt Ihnen, einen konkreten Einblick in die Struktur des BSK zu gewinnen. Sie können diese Struktur in den Grenzen des BSK verändern. So ist es zwar möglich das hierarchische Verhältnis zwischen Ausstellungsmacher und Künstler zu verändern, aber es ist nicht möglich, das Verhältnis des Künstlers zur Gesellschaft zu verändern: die Gesellschaft ist nicht Teil des Künstlers, sondern der Künstler ist ein Teil der Gesellschaft.

Programmliste:

Enthält die Programme

Person, Institution, Kontext, Weiße Box, Grauer Raum, Katalog und *Magazin*. Die jeweiligen Programme haben weitere Sub-Programme, die Sie über das Hauptprogramm aufrufen können.

So enthält das Programm *Katalog* die Sub-Programme *Redaktion, Namen, Finanzen, Grafik, Layout* und *Vorlagenkopie.*

Der Punkt *Grauer Raum* enthält folgende Bestandteile: *Galerie, Öffentlicher Raum, Büro, Küche/Bad/WC, Internet.*

Sie können in der Programmliste neue Programme integrieren und bestehende löschen (erst nach Nachfrage des Löschvorgangs möglich).

Statuszeile: Zeigt Ihnen, in welchem Status Sie sich im Moment befinden: *progressiv, anachronistisch, auf dem Sprung, vollkommen daneben.*

• Verwalten von Daten und Datenkomplexen

Das Verwalten von Daten und Datenkomplexen ist von entscheidender Bedeutung für das BSK. Nur wenn es Ihnen gelingt, Übersicht über Daten und Datenkomplexe zu erhalten, können sie das BSK sinnvoll und erfolgreich nutzen. Dabei sind die Datenmengen zum Teil umfänglich, obwohl ein Teil dieser Daten nicht einfach zugänglich ist.

Die Funktion *Verwalten von Daten und Datenkomplexen* ermöglicht es Ihnen innerhalb des BSK über Umwege zu den wichtigen Informationen zu kommen, seien es Interna über Personen und Institutionen oder Strategien zur erfolgreichen Positionierung im BSK.

Andere Informationen wie Distributions- und Konsumtionsprozesse in Galerien und öffentlichen Institutionen sind einfacher zu ermitteln, müssen aber interpretiert werden.

(s.a. Optimieren des Zugangs)

• Warten von Ausstellungen und Institutionen

Hier können sie den Umgang mit Ausstellungen und Institutionen steuern. Als ein zentraler Bereich des BSK sollten Sie sich hier besonders gut auskennen, wobei die Arbeit mit Institutionen Vorrang hat gegenüber den Ausstellungen.

Unter *Institutionen* sind sowohl kommerzielle Galerien, Museen, private Sammlungen als auch Selbsthilfeprojekte rubriziert. Das erleichtert Ihnen die Übersicht und ermöglicht Ihnen eine schnelle Entscheidung. (s.a. *Individuelles Einrichten von BSK*).

Unter dem Punkt *Ausstellung* sind unterschiedliche Möglichkeiten des Zugangs und der Gestaltung von Ausstellungen zusammengefaßt. Dabei ist es wesentlich, daß Sie sich vorher bei *Verwalten von Daten und Datenkomplexen* zum Thema *Ausstellung* informieren.

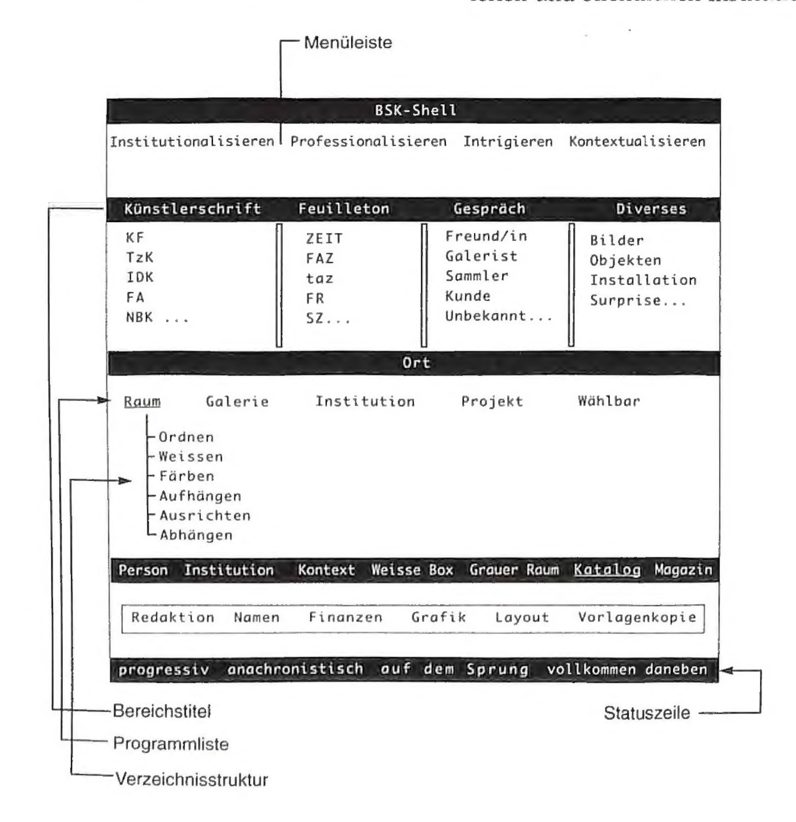
• Konfigurieren der Hardware wie Weiße Boxen und Graue Räume

Hier können Sie weitgehend selbst bestimmen, wie Sie weiße Boxen und graue Räume benutzen wollen. Achten Sie dabei darauf, daß *Graue Räume* mehrere Unterteilungen hat. Es ist daher sinnlos *Graue Räume* zu konfigurieren. Benutzen Sie deshalb immer den konkreten Ort, sei es die Küche oder das Internet. Wenn Sie wollen, können Sie hier auch den *Katalog* als Unterpunkt der *Grauen Räume* bestimmen.

• Optimieren des Zugangs zu Personen und Institutionen

Dieser Programmpunkt dient Ihnen als Interpretor. Er ermöglicht Ihnen auf leichte Art und Weise, die Deutung zahlreicher Funktionen, Prozesse und Datenkomplexe innerhalb des BSK. Dazu werden innerhalb des BSK verschiedenartige Verknüpfungen angeboten. So lassen sich spezifische Texte oder Bilder und Bildkomplexe aus unterschiedlichen Quellen mit einer Institution verbinden, so daß sie über diesen Informations- und Datenpool einen leichteren Zugang zu Personen und Institutionen finden. Sie können die Verknüpfungen selber herstellen oder schon auf bestehende Verknüpfungen zurückgreifen.

Das Herstellen eigener Verknüpfungen ist zwar etwas schwieriger zu handha-



Das Fenster der BSK-Shell

BSK-Shell

Institutionalisieren

Raum

weissen

siehe auch Galerie, Institution, Installation, Kontextualisieren

In den meisten Fällen ist es heute noch nötig, einen Ausstellungsraum zu weissen. Bildobjekte und Installationen hinterlassen ihre Spuren, die vor der nächsten Ausstellung entfernt werden sollten. Vorhandenen Löcher werden ausgegipst und nachher mit weiser Wandfarbe überstrichen. Im Sinne einer Professionalisierung überlässt der Künstler diese Tätigkeit dem Galeristen und dieser, im gleichen Sinne, einer Hilfskraft. Allerdings hat sich vor allem bei neueren Kunst-Entwicklungen in den siebziger Jahren auch ein Verständnis für den schon mit Gebrauchsspuren besetzten Raum durchgesetzt, der in Fortsetzung dieser Strategien den Ausstellungsraum im status quo belässt. Das gilt insbesonder für schon für anderweitige Zwecke benutzte Ausstellungsräume wie Büros, Kirchen und öffentliche Räume wie Wartehallen oder dergl.. Eine Kontextualisierung gelingt mit dieser Strategie sehr viel deutlicher.

siehe auch Hinweise unter Inside the White Cube (O'Doherty), Betriebssystem Kunst - Eine Retrospektive (Wulffen),Büro Berlin, Grauer Raum

anachronistisch

BSK-Shell

Kontextualisieren

Gespräch

Freund/in
Galerist
Sammler
Kunde

siehe auch unter Galerie, Raum, Institution

Der Galerist ist eine Person, männlichen oder weiblichen Geschlecht, die mit Kunst handelt. Dafür besitzt er meistens einen spezifischen Ausstellungsraum mit angeschlossenem Büro.
Die Kontextualisierung eines Galeristen geschieht meistens über den Galerieraum. Dazu aber muss zuerst der Galerist/die Galeristin ins Gespräch verwickelt werden. Das sollte über eine langen Zeitraum erfolgen, sonst ist kein Erfolg zu erwarten. Dabei wird das Programmprofil verfolgt, um sich einerseits dem anzupassen, andererseits um die Lücke zu finden, in der man sich positionieren und kontextualisieren kann. Dabei sollte darauf geachtet werden, was kontextualisiert wird: das Kunstwerk oder die eigene Person. Die Kontextualiserung der eigenen Person kann zur Professionalisierung beitragen. Wenn die Professionalisierung schon weitgehend abgeschlossen ist, kann es sogar möglich sein, sich seinen ganzen eigenen Kontext herzustellen .... (s.u. kontextsensitiv, kontextproduktiv und kontextfrei).

siehe weitere Hinweise unter Installation, TzK, Weibel, Nagel, Germer

progressiv

ben, kann aber zu besseren Ergebnissen führen.

(*s.a. Einrichten des BSK)*

• Beschleunigung eigener und fremder Programme und Prozesse

Das BSK kennt spezifische Programme und Prozesse, die mehr oder minder regelmässig ablaufen.

So besitzt zum Beispiel das Programm *Bewerben* eine regelmässige Struktur, in der meistens nur der Adressat und der Ansprechpartner verändert werden müssen.

Gleiches gilt für die Erstellung von Biographien und Bibliographien. Dagegen ist die Institutionalisierung einer Person, eines neuen Objekts, oder Projekts ein unregelmäßiger Prozess, der abhängig ist vom Kontext. Ähnliches läßt sich auch für den Punkt *Katalog* sagen.

Unter diesem Punkt können Sie dennoch eigene Programme entwickeln und beschleunigen, die schon auf bestehende fremde Prozesse zurückgreifen oder Elemente daraus übernehmen. Dabei ist es wesentlich, daß Sie in Ihren eigenen Programmen und Prozessen auch eigene Wege verfolgen, da sie zum Teil schneller zum Erfolg führen.

Greifen Sie bei der Beschleunigung auf die Funktion *Optimieren* (s.o.) zurück.

• Individuelles Einrichten von BSK

Hier können Sie die Ausgangsbedingungen bestimmen, von denen aus Sie mit dem BSK und im BSK arbeiten wollen. Dafür müssen Sie ihre Situation und Position sehr genau analysieren, damit Sie nicht falsche Ausgangsbedingungen formulieren und dann entweder das System abstürzt oder Sie im Abseits landen.

In Anlehnung an Microsoft MS-DOS Benutzerhandbuch und Referenz für das Betriebssystem MS-DOS Version 5.0, 1991 geschrieben.

Über Interaktivität



16.September 1996

von **Dieter Daniels**
geboren 1957 in Bonn, 1984 Mitbegründer der Videonale Bonn, seit 1991 Aufbau der Videosammlung am Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe, zahlreiche Projekte, Ausstellungen und Veröffentlichungen im Bereich Medienkunst u.a. ›Fluxus – ein Nachruf zu Lebzeiten‹, Kunstforum Bd.115, 1991, ›Duchamp und die anderen‹, Köln 1992, seit 1993 Professor für Kunstgeschichte und Medientheorie an der Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig.

Ideologie oder Technologie – Brecht oder Turing

Ist Interaktivität eine Ideologie oder eine Technologie? Die Vorgeschichte dieser Frage geht zurück bis in die 30er Jahre und lässt sich sich an zwei Positionen festmachen: Bertolt Brecht und Alan Turing. Brecht forderte 1932: »Der Rundfunk ist aus einem Distributionsapparat in einen Kommunikationsapparat zu verwandeln.(...) Durch immer fortgesetzte, nie aufhörende Vorschläge zur besseren Verwendung der Apparate im Interesse der Allgemeinheit haben wir die gesellschaftliche Basis dieser Apparate zu erschüttern, ihre Verwendung im Interesse der wenigen zu diskutieren.«[1] Alan Turing arbeitet um 1935 an seiner Theorie einer universellen Maschine, die später in die berühmte Frage mündet: »Können Maschinen denken ?« Dabei stellt sich das Problem, wie die Verbindung zwischen einer künstlichen Intelligenz und unserem menschlichen Bewußtsein herzustellen sein könnte. »Wir dürfen hoffen, daß Maschinen vielleicht einmal auf allen rein intellektuellen Gebieten mit dem Menschen konkurrieren. Aber mit welchem sollte man am besten

beginnen? Viele glauben, daß eine abstrakte Tätigkeit, beispielsweise das Schachspielen, am besten geeignet wäre. Ebenso kann man behaupten, daß es das beste wäre, Maschinen mit den besten Sinnesorganen auszustatten, die überhaupt für Geld zu haben sind ... ich meine, daß man beide Ansätze erproben sollte.«[2]
Diese beiden Standpunkte stammen aus völlig verschiedenen Diskursen. Turing entwickelt aus der reinen Mathematik die wissenschaftlichen Grundlagen der technologischen Machbarkeit einer Mensch-Maschine Kommunikation bis hin zur Ununterscheidbarkeit. Brecht hat seine Theatertheorie auf die Medien übetragen und erkennt die sozialen und politischen Wirkungen einer von immer perfekteren Medienmaschinen geprägten Mensch-Mensch Kommunikation. Die Spannbreite dieser beiden Positionen ist bis heute bezeichnend für die Eckpunkte der Debatte, die beispielsweise um die technischen und sozialen Aspekte von Cyberspace und Internet geführt wird.

Von den 60ern zu den 90ern mit John Cage und Bill Gates

Trotz der angeblich entpersönlichenden Tendenz der neuen Kommunikationstechnologien stehen heute einzelne Namen mehr als je zuvor für Ideen und Programme – dies gilt in der Politik ebenso wie in Wirtschaft und Kultur. In diesem Sinne lässt sich der Rahmen des weiteren Textes auch durch zwei Personen benennen, »Software ist wichtiger als Hardware« könnte der Satz lauten, der ihre Gemeinsamkeit auf einen Nenner bringt. Durch diese ästhetische Haltung ist John Cage zur Vaterfigur der Intermedia-Kunst der 60er Jahre geworden. Die Umsetzung des wirtschaftlichen Potentials dieser Erkenntnis hat Bill Gates zum reichsten Mann des Multimedia-Business der 90er Jahre gemacht. Zweifellos verbinden also beide eine verschiedene Bedeutung mit dieser Aussage. Dies zeigen die zwei entsprechenden, radikal verschiedenen Ideen von ›Interaktivität‹. Jede ›Performance‹ von Cages Musikstück *4'33"* (4 Minuten und 33 Sekunden Stille) gibt dem Zuhörer die völlige Freiheit zur Interaktion mit der dabei jeweils neu entstehenden Komposition. Dagegen erhöht die verbesserte ›Performance‹ des 486 Intel Prozessors im Vergleich zum 386er mit dem Wechsel vom DOS zum Windows Betriebssystem die interaktive Qualität der Benutzerführung. Die Frage »Ideologie oder Technologie« liefert das Leitmotiv für den Bedeutungswandel von ›Interaktivität‹ im Wechsel von den 60ern zu den 90ern.
Die Idee der Interaktion von Publikum, Werk und Künstler wird in den 60er Jahren zu dem bestimmenden Element einer Ästhetik, deren Ideal eine neue Kunstform jenseits etablierter Gattungen, Kategorien und Institutionen ist. Der Terminus ›Intermedia‹ ist die treffendste Bezeichnung für dieses Umfeld. Die Intermedia-Kunst und das Happening bestehen in ihrem, von John Cage inspirierten und von Fluxus und Allan Kaprow geprägten Ursprung aus dem Verzicht auf ein abgeschlossenes Werk, an dessen Stelle das Angebot an das Publikum tritt, seine Erlebnisse im Umgang mit Kunst wesentlich selbst zu bestimmen.
Der traditionelle Kulturbegriff räumt der Partizipation des Betrachters nur einen niedrigen Stellenwert ein. Im klassischen Konzert, in der Literatur oder der Malerei wird der kongeniale Nachvollzug des möglichst rein erhaltenen Originals als oberste Maxime gesehen. Dagegen treten die populären Kulturformen von Varieté und Zirkus bis Rockmusik in intensive Beziehung mit dem Publikum. Der Versuch der 60er, Interaktion zu einem Mittel der Avantgardekunst zu machen, war insofern auch der Wunsch, ein als elitär empfundenes Umfeld der bürgerlichen Kultur zu überschreiten und eine Wirksamkeit auf die Massenkultur zu erreichen. Die weiteren Ideale lassen sich benennen mit dem von Umberto Eco geprägten Terminus des ›offenen Kunstwerks‹ und dem von Habermas genannten ›herrschaftsfreien Diskurs‹.
In den 90er Jahren ist die Bedeutung von ›Interaktivität‹ wesentlich an die elektronischen Medien gekoppelt. Die Interaktion des Benutzers mit einem Computer wird durch die Regeln der Software und die Technik des Interface bestimmt. Der Computer als ›universale Maschine‹ gibt keine bestimmten Verhaltens- oder Benutzungsformen vor, erst im Zusammenspiel mit dem jeweiligen Programm wird eine konkrete Interaktionsform geprägt. Der Bereich des Digitalen kennt keinen prinzipiellen Unterschied von Text, Ton und Bild, lediglich die Datenmengen differieren. Die Verbindung der verschiedenen Medien zu einem Multimedia-Programm bedarf also keiner ästhetischen Legitimation, sondern entspricht dem Grundprinzip der digitalen Technik.
In den 60ern hat George Maciunas für Fluxus kleine, vom Benutzer ›interaktiv‹ zu handhabende Kunstobjekte für 1$ bis 5$ je Stück in dem New Yorker Flux-Shop und im weltweiten Vertrieb per Mailorder für jedermann angeboten. Aber die erhoffte Massenwirkung blieb aus, da die Flux-Boxen für das ›elitäre‹ Kunstpublikum zu billig und für den Rest zu unnütz waren. Die Ambition der aktuellen, von Bill Gates gestarteten joint-venture von Compuserve und Microsoft, jedermann für ca. 10$ Grundgebühr im Monat on-line an das weltumfassende interaktive Angebot des Internet anzuschliessen und hiermit den Markt der Zukunft zu beherrschen, wird zweifellos mehr Erfolg zeitigen.
Wenn in den 90ern ›Interaktivität‹ und ›Multimedia‹ die Schlagworte für den größten Wachstumsmarkt der Massenmedien sind, hat sich gegenüber der Idee einer nichtkommerziellen, interdisziplinären und vielleicht sogar populären Intermedia-Kultur der 60er zweifellos eine komplette Umkehrung der Grundlagen der Ideologie vollzogen.



Antoni Mantadas, *The File Room*, 1994 Internet–Installation zum Thema Zensur

[1] Brecht, *Radio – eine vorsintflutliche Erfindung?*, in *Gesammelte Werke, Schriften* 2, Frankfurt 1967, S.129

[2] Alan M. Turing, *Kann eine Maschine denken?* in: *Kursbuch* 8, März 1967, S.173

THE ART

LÄRMENDE MUSIKGESCHICHTE DES 20. JAHRHUNDERTS

von Joachim Gosch
Fotos: Cordula Kropke

Skizzierte Evolution der arrangierten Geräusche

Bis zum Anfang des 20. Jahrhunderts können die musikalischen und philosophischen Entwicklungen zurückverfolgt werden, deren – vorläufige – Endpunkte die gegenwärtigen Musikrichtungen wie HipHop, Techno, Industrial u.a. sind.

Im Techno-Bereich bezieht der große Musikkommerz seine Ideen und sein Personal aus dem Techno-Underground. In dieser Subkultur werden neue Sounds, Techniken und Stile entwickelt und es ist selbstverständlich, die Komposition eines anderen zu verarbeiten und als etwas Neues herauszubringen. Techno-Protagonisten haben damit schon den Kommunismus in der Musik ausgerufen. Dem muß man nicht folgen, aber in einer Zeit, in der sogar menschliche Gene patentierbar und besitzbar werden, ist zumindest die Aufhebung des Privateigentums an Tonfolgen auf sympathische Art anachronistisch.

Die Vorboten zu Beginn des 20.Jahrhunderts

Mit der Industrialisierung, dem Ausbau des Eisenbahnnetzes, der Telegrafie usw. drangen alle Arten von Maschinen und Technologien ins allgemeine Bewußtsein. Bis zum Ende des 19. Jahrhunderts billigte man Dampflokomotiven, Kränen und Telefonklingeln keinen künstlerischen Wert zu. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts begannen Musiker, gewohnte Klang-, Harmonie- und Melodiemuster zu brechen und setzten Instrumente ein, um Geräusche, Naturabläufe, Bewegungsvorgänge klanglich zu beschreiben oder zu imitieren. *Strawinski* komponierte 1913 'Le Sacre du printemps' als durchaus lautes, schräges und aufdringlich unharmonisches Hörerlebnis des Herannahens des Frühlings mit Schneeschmelze und dem Aufbrechen vereister Flüsse.

Die Musik – wie auch die anderen Kunstsparten – sollte der schöngeistigen Unterhaltung entrissen und auf die gesellschaftliche, industrielle und technologische Entwicklung bezogen werden. Explizit bejahte der Futurismus – als erstes in Italien ab 1910 – die technischen Errungenschaften, proklamierte die Schönheit der Dynamik und Geschwindigkeit und verurteilte die „weltfremde Thematik" in der Kunst. Formen lösten sich kubistisch auf, es wurden Darstellungstechniken von Bewegungsabläufen und „universeller Dynamik" entwickelt. Den russischen Schulen des Futurismus hingen viele der Künstler und Intellektuellen an, die später die Oktoberrevolution unterstützten und den Aufbau der Hochschulen in der jungen Sowjetunion beförderten. Schon in den 20er Jahren bekämpften sowjetische VertreterInnen des 'sozialistischen Realismus' alle avantgardistischen Kunstformen; Anfang der 30er Jahren wurden alle anderen Kunstrichtungen unterbunden. Die 'Russische Vereinigung proletarischer Schriftsteller' bekämpfte sämtliche nicht parteipolitisch ausgerichteten Strömungen. Der Maler Kandinski verließ die Sowjetunion früh, Malewitsch – ab 1921 Lehrer an der Leningrader Akademie – mußte sich aus dem sowjetischen Kunstleben zurückziehen, andere, wie der Komponist Prokofjew, paßten sich an. Gemäß den Forderungen Lenins nach Parteilichkeit und Massencharakter der Kunst wurde ein offizieller realistischer Musikstil ausgebildet, der unter Verwendung „wirklichkeitsnaher Themen" und Verwertung der Folklore „allgemeinverständlich, bildhaft klar und von optimistischer Grundhaltung" sein sollte.

Luigi Russolo veröffentlichte 1913 sein Manifest 'Die Kunst der Geräusche': „Wir finden viel mehr Befriedigung in der Geräuschkombination von Straßenbahnen, Auspufflärm und lauten Menschenmassen als beispielsweise im Einüben der 'Eroica' oder der 'Pastorale'." In seiner Anti-Musik reproduzierten Maschinen mechanisch Lärm und Wispergeräusche, Sirenen heulten. Für 'Awakening of the City' (1913) bekam Russolo Anerkennung von klassischen Erneuerern wie Strawinski, in der Öffentlichkeit blieben seine Werke weithin unbeachtet. Dieses Unverständnis veranlaßte ihn, sich völlig von der Musik zurückzuziehen.

Zur Zeit des 1. Weltkriegs entstand *Dada*. Der Dadaismus umfaßte Kabarett aus Urlauten, Lallen, Simultangedichte und off-beat-Musik. *Dada* war einerseits anti-bourgeois, aber durch seine Programmlosigkeit auch unpolitisch und erlaubte so absolute künstlerische Freiheit (oder die Illusion davon). Dieser Geist (oder diese Illusion) herrscht auch in Teilen der heutigen Techno- und Ambient-Szene vor.

Die Umstürzler

Vom Futurismus beeinflußt, setzte der Komponist *Erik Satie* (1866–1925) mechanisch gesteuerte Puppen im Ballett ein. Sein 1916 uraufgeführtes Ballett 'Parade' bezeichnete er als „kubistisches Manifest" und schuf mit der Komposition 'Sports et Divertissement' die wohl erste multimediale Komposition, in der Bilder, Texte und Musik gleichwertig eine Einheit bildeten.

Marcel Duchamp (1887–1968), anfangs Dadaist, führte die Zufallskomposition ein. Noten entsprechend gekennzeichnete Spielbälle fielen aus einem Trichter und bestimmten die Tonfolge, die traditionell am Klavier gespielt wurde, wobei gleichzeitig mit einem Elektrorotor an den Klaviersaiten verschiedene Obertöne erzeugt wurden. Einer der ersten manipulierten Sounds war geschaffen.

Arnold Schönberg (1874–1951) löste sich ab 1908 von der Musiktradition und entwickelte zwischen 1921 und 1924 die „Methode mit 12 Tönen zu komponieren", eine umwälzende Neuordnung des Tonmaterials. Aus den isolierten Anfängen entfaltete sich nach 1945 im Westen ein avantgardistischer Weltstil.

Als sich nach Ende des zweiten Weltkrieges in der östlichen Welt erneut Anknüpfungspunkte zur westlichen 'Neuen Musik' boten, wurde diese Entwicklung durch Parteibeschluß vom Februar 1948 gestoppt. Die Abkehr vom Kunstgeschmack des Volkes, die Verbreitung der Atonalität und Disharmonie wurde scharf kritisiert und jeder künstlerischen Form von Individualität eine Absage erteilt. Schostakowitsch u.a. wurde als „formalistisch" und „volksfremd" verurteilt.

John Cage (#1918), ein Schüler Schönbergs, forderte die Gleichberechtigung von absichtlich erzeugten Tönen und zufällig entstehenden Geräuschen. Er komponierte 1940 'Living Room Music', indem er Gegenstände einer Wohnzimmereinrichtung als Rhythmusinstrumente einsetzte. 1947 verwendete John Cage für eine Filmmusik namens 'Music For Marcel Duchamp' erstmals ein präpariertes Piano, eine Weiterentwicklung der von Duchamp erfundenen Technik. Be-



OF NOISE

kannt wurde sein Stück *4'33"* (1952), das man als extremen Minimalismus bezeichnen könnte: Der Pianist saß am Piano und spielte 4 Minuten und 33 Sekunden nichts.

In der Zeit etablierten sich 'Sounds' als seriöse Klangformen in der westeuropäischen ernsthaften Musik. In den vom Entertainment geprägten USA eher als Gag gesehen und vermarktet, wurde die mit der Verbreitung von HiFi-Stereo entstandene *Strange Music*, die Tiergeräusche, Toneffekte oder ein startendes Flugzeug umfaßte.

Pierre Schaeffer, Vertreter der in den frühen 50ern entstandenen 'Musique concréte', komponierte mit Schreibmaschinengeklapper und anderen Alltagsgeräuschen. Dazu benutzt er erstmals das für die gegenwärtige Elektronikmusik so wichtige Samplingprinzip, indem er mit Tonbandschleifen der aufgenommenen Geräusche arbeitete.



Die Entdeckung der synthetischen Klänge

Zu Beginn der 60er Jahre entstanden die ersten ausschließlich elektronisch erzeugten Soundtracks, so der des Hitchcock-Films 'Die Vögel'. Walter – nach Geschlechtsanpassung Wendy – Carlos benutzte als eine der ersten den 1965 erfundenen Moog-Synthesizer und landete mit 'Switch on Bach' einen Bestseller. In New York entwickelte Steve Reich eine minimalistische Kompositionstechnik, die auf ausgedehnter Wiederholungen kurzer, leicht variierender Passagen beruht. In 'It's gonna rain' nahm er die späteren Loop-Techniken vorweg, indem er das Tonband mit der Rede eines Sektenprediger in Bruchstücke zerschnitt, zu Endlosschleifen klebte und auf einer Tonbandmaschine hin- und herfahren ließ. Philip Glas, später bekannt geworden durch den Soundtrack zu 'Koyanisqatsi' (1983), unterwarf simple Akkordfolgen und pulsierende Rhythmen nahezu unmerklichen Tempo- und Strukturveränderungen über eine längere Zeit und entfaltete damit erstmals die hypnotische Wirkung in der modernen repetitiven Musik.

Die komplexen Montagen aus naturalistischen und synthetischen Klängen des *Karlheinz Stockhausen* (# 1928) folgen seinem Credo: „Alle Klänge und Geräusche sind Musik". 1953 komponiert er die 'Elektronische Studie I', bald galt er als der Kopf der 'Kölner Schule' und erhielt 1971 den Lehrstuhl für Komposition an der Musikhochschule Köln. Führend auf dem Gebiet der seriellen Musik, entwickelte er die Grundlagen der Elektronikmusik einschließlich des heutigen Techno.

Die späten 60er erschütterten die konservativen und kleinbürgerlichen Grundfesten der westlichen Gesellschaften und wirkten sich nachhaltig auf Literatur, Film, Bildende Kunst und Musik aus. Die Verbreitung halluzinogener Drogen steigerte das Interesse an obskuren Geräuschen und abstrakten Rhythmen. Ab 1965/66 verbreitete sich unter dem Namen *Psychedelic* eine Rockvariante, die mit bizarren Klängen und technischem Krach arbeitete. MusikerInnen wie *Jimi Hendrix* mit seinen völlig neuen Spielweisen und Improvisationen revolutionierten mit Verzerrungen bis hin zu schmerzhaften Rückkopplungseffekten auf der elektrischen Gitarre die Hörästhetik.

Einige Jahre später begannen in Westdeutschland Bands elektronisch erzeugte Musik einzusetzen. Schüler von Stockhausen gründeten 1968 *Can*. Internationale Beachtung in der Rockmusik fand *Can* mit dem Prinzip des repetitiven Beats, womit ein tranceähnlicher Effekt erzeugt wird. *Tangerine Dream* benutzten verstärkt Synthesizer-Klänge. Es folgten weitere Gruppen, wie *Kraftwerk*, *Neu!*, *Cluster*, *Faust*, *Klaus Schulze* oder *Amon Düül*. Der *Krautrock* war geboren.

Synthetic Pop

Mit 'Popcorn' von *George Kinsley* konnte 1972 erstmals ein Synthesizer-Stück die US-Charts erobern. Verschiedene Bands setzten Anfang der 70er Synthesizer oder Rhythmusmaschinen als Ersatz für Orchester bzw. Schlagzeug ein. *Kraftwerk* gehörten zu den ersten, die Synthesizer, Rhythmusmaschine und Sequenzer verbanden. Sie wendeten sich dabei von der 'Avantgardemusik' ab; 1975 gelang ihnen mit '(Fahr'n, fahr'n, fahr'n auf der) Autobahn' der kommerzielle Durchbruch. Dabei ironi-



sierten *Kraftwerk* Pop-Business und Starkult, provozierten mit ihrem Selbstverständnis als Maschinenarbeiter bzw. als Wissenschaftler der neuen 'industriellen Volksmusik'. Ihr 1978 herausgebrachtes Album nannten sie 'Mensch-Maschine'. Die Musik war die Grundlage für den *Synth-Pop*, speziell das 1977 entstandene Album 'Trans Europa Express' gilt in der „schwarzen" Musikszene der USA als eine der Initialzündungen für die Entwicklung des heutigen Techno.

Die Pop-Musik bediente sich ab Mitte der 70er Jahre der neuen surrealistischen Trickklänge. *Pink Floyd* erreichten so ihre Welterfolge, *Jean-Michel Jarre* verkaufte sein 'Oxygene' millionenfach und *Vangelis* wurde berühmt mit seinen romantischen bis kitschigen Filmmusiken.

Nach dem kurzen Sommer der Anarchie von (Nach-)68 begann der konservative Rollback im Laufe der 70er. Beginnend in Groß-Britannien schrie die Punk-Bewegung mit der Parole NO FUTURE noch lautstark dagegen an, schon ahnend, was die nächsten Jahrzehnte bringen würden; es fehlt aber jede Utopie. Ende der 70er tobte in Europa der *Punk*, ohne irgendeine Elektronik, also 'echt handgemachte' Musik. Musikalisch vom *Punk* beeinflußt, aber textlich entpolitisiert, integrierten *New Wave* und die *Neue deutsche Welle* Synthesizer-Klänge und maschinell erzeugte Rhythmen. *Depeche Mode* wurden in den 80ern zur populärsten Synthesizer-Band der Welt, *Synth-Pop* wurde zur 'Music for the masses'. *Yello* mischten Versatzstücke jeglicher Weltmusik und elektronische Sounds und produzierten gleichzeitig Hintergrundmusiken für Film und TV. Techno-DJs interpretieren ihre Stücke heute neu.

Industrial und EBM

Industrial geht es nicht um Tanzbarkeit, sondern um die Zerstörung gängiger Rhythmus- und Melodieschemata. *Industrial* verarbeitet Industrielärm und technikerzeugte Alltagsgeräusche. Dazu gehört seit 1978 die Gruppe *Cabaret Voltaire*, die mittlerweile eine durchaus gelungene Genrewanderung zum Progressive House hinter sich gebracht hat. Nicht weniger radikal waren *Einstürzende Neubauten* mit ihren apokalyptischen Klanggebäuden. Anfangs ein experimentelles Hörerlebnis nur für eine hartgesottene Minderheit, wurde *Industrial* im Laufe der 80er Jahre tanzbar. In Belgien entwickelte sich daraus *Electronic Body Music (EBM)*, die auf reine Elektronik-Klänge setzt und streng computererzeugt klingt. 1985 gelang mit 'Funkhadafi' der Brüsseler Band *Front 242* erstmals ein EBM-Stück in die Charts. Viele der heutigen europäischen Techno-DJs, z.B. *Sven Väth*, beschäftigten sich zuerst mit *EBM* und *Industrial*, ehe sie auf *House* und *Techno* umschwenkten. Auch 'Frontpage', heute das größte Technomagazin, wurde 1989 als Magazin für *EBM* und *Industrial* gegründet.

Von Disco zum Chicago House

Zu Beginn brauchte man für die Produktion eines Discotracks noch ein über zwanzigköpfigen Orchester. Mit der Zeit allerdings wurde Elektronik eingesetzt, *Donna Summer* produzierte den Hit 'I feel love' schon 1977 rein elektronisch.

1980 wurde *Disco* in den USA allgemein für tot erklärt. Doch in der schwulen Clubszene San Franciscos entwickelte man daraus Anfang der 80er den *Hi-NRG* (High Energy). In Chicagos schwulem Tanzclub 'The Ware-House' experimentierten die DJs mit Plattenspielern, Elektronikmaschinen und Mischpult und entwickelten die Mixtechnik weiter. Dabei wurden Stück A und B in ihrem Grundrhythmus durch stufenlose Geschwindigkeitsregler aneinander angepaßt. Ein Stück floß in das andere, so daß der Eindruck entstand, stundenlang in einem Stück zu tanzen. Effekte wurden zugemischt, Höhen und Bässe gefiltert usw. Heute meistern viele DJs damit nicht nur die Übergänge von A nach B, sondern spielen immer zwei einander angepaßte Stücke gleichzeitig, wodurch 'live' auf der Party immer ein neuer, einmaliger Mix entsteht. Gemixt und neu interpretiert wurden Discoklassiker, *Hi-NRG* und Euro-Importe wie *Depeche Mode* oder *Yello*. 'The Ware-House', eine ehemalige Lagerhalle, verzichtete auf Luxusausstattung und Schicki-Micki-Ambiente der Discos, die Light-Show war simpel, das Soundsystem dafür um so bombastischer. Der neue soulbeeinflußte Stil wurde nach dem Entstehungsclub bald *House-Music* genannt. *House* wird meist auch von Personen mit 'Techno-Abstinenz' als „hörbar, tanzbar und durchaus angenehm" empfunden, da es langsamer als Techno ist, die eingesetzten Klänge eher an manuelles Schlagzeug und andere Instrumente erinnern und bei dem populären Vocal-House eine menschliche Stimme, in der Regel soulbeeinflußt, zu hören ist. Heute gibt es fließende Übergänge zwischen *Techno*, *House* und anderen Musikrichtungen.

Staatsfeindlicher Acid House

Ende der 80er Jahre führten DJs die Roland TB303, eine Rhythmusmaschine mit fiepend-zirpendem 'ätzenden' Sound, in die *House-Music* ein. Es entstand, benannt nach dem Sound, *Acid House*, schnelle Musik mit 130–150 bpm. (Anm.: bpm steht für beats per minute, Walzer hat

etwa 80 bpm). Ab 1988 begann *Acid House* in England Fuß zu fassen, und wurde zur größten Jugendkultur seit Punk. Überall in dem vom Thatcherismus gebeutelten Land feierte man 'Raves', teils illegale Parties in leerstehenden Lagerhäusern und Scheunen oder Open Airs. Obwohl sich die Rock-Pop-Musik der 80er weitgehend entpolitisierte, gelang es den Tories, die Raveszene zu einem gefährlichen 'inneren Feind' empor zu stilisieren. Die staatlichen und polizeilichen Maßnahmen gegen die Acid-Welle gerieten zur Hysterie. Die Sensationspresse sah das Land in Anarchie versinken und konstruierte den Zusammenhang von *Acid House* und Konsum von LSD (engl. Slang: Acid). Im Okt. 1988 weigert sich die BBC, den Nr.1 Hit der englischen Charts „We call it Acieeed" zu spielen. In London und anderen Städten entstanden massenhaft Piratensender, da das offizielle Radio die neue Tanzmusik boykottierte. Gesetze gegen die Feiern und Abspielen von repetitiver Musik vor mehr als zehn Personen wurden erlassen, mit denen prakischerweise bürgerliche Grundrechte gleich mit eingeschränkt wurden.

Als Gipfel dessen trat 1994 der Criminal Justice Act in Kraft, der der Polizei weitgehende Rechte einräumt und das Recht auf freie Meinungsäußerung und Protest außer Kraft setzt. Die erste Verurteilung aufgrund dieses Gesetz traf vier Umweltaktivisten.

Die Dance-Szene begann eine Kampagne zur Verhinderung dieser Gesetze und war diesbezüglich lange Zeit praktisch die einzige Opposition. Inzwischen gibt es eine breite Bewegung, die Linke, Liberale und Öko-Bewegte einschließt. Im Gegensatz zur kontinentalen Techno-Bewegung wurde die englische Dance-Szene (zwangsweise) politisiert. Allerdings sind die politischen Aussagen oft mehr Ausdruck eines Lebensgefühls und damit vergleichbar mit den vagen Anarcho-Parolen des Punk.

Gleichzeitig schwappte die Acid-Welle auf den Kontinent, vor allem in Belgien entwickelte sich daraus der mit 110 bpm viel langsamere *New Beat* und kam dort in die Charts. Die Popindustrie hängte sich sofort dran und schmiß unter dem verkaufsfördernden Namen *Acid-House* jede Menge Sampler auf den Markt. Nach 1989 ebbte die Acid-Welle ab.

Von Breakdance zum Detroit Techno

In den USA entwickelte sich Ende der 70er aus Disco und Funk *Breakdance* mit dem charakteristischen Sprechgesang 'Rap'. Die dazugehörige Mischung aus Roboter-Tanz und Artistik beeindruckte damals auch Musikuninteressierte. Vom *G-Funk*, teils auch vom *Jazz* beeinflußt, entstand daraus *HipHop*. Der Sprechgesang handelt oft vom Alltag, teils im Sinn der 'Community-Politics' engagiert, beim *Gangsta-Rap* aber auch gewaltverherrlichend und sexistisch. *HipHop* wurde ab 1985 zur bestimmenden Musik in den USA. Der Ende der 70er parallel entstandene *Electro* (= programmierter HipHop-Beat + Rap + Synthesizer-Klänge + mittels Vocoder verfremdete Stimmen) blieb eine relativ kurze Episode. In den Electro-Clubs wurde jedoch auch europäische Elektronikmusik gespielt. Speziell Kraftwerks 13-Minuten-Stück 'Trans Europa Express', das sich im Laufe des Aufbaus verändert, aber einem sturen Beat folgt, inspirierte einige DJs und Musiker. Electro-DJ *Afrika Bambaataa*: „Ich glaube nicht, daß Kraftwerk wußten, wie wichtig sie für die Schwarzen 1977 waren. 'Trans Europa Express' ... ist eine der irrsinnigsten Platten, die ich je gehört habe." Daß sich gerade in Detroit DJs vom *HipHop* entfernten und an *Funk* und europäischer Elektronikmusik orientierten und letztlich *Techno* entwickelten, ist u. a. dem Zufall geschuldet, daß es in Detroit einen Radiosender gab, der – ungewöhnlich für die USA – auch Außenseitermusik spielte, so auch Euro-Importe wie *Kraftwerk*.

Detroit war Vorreiter der weltweiten Welle von Automatisierung, Produktionsverlagerung und dem Verlust relativer sozialer Sicherheit durch Zerschlagung der einstmals starken Auto-Gewerkschaften. Die



Stadt, auch Motown oder Techno-City genannt, versank ab Ende der 70er in Armut, Arbeitslosigkeit und einer auch für die USA ungewöhnlich brutalen Kriminalität. Die Musik reflektiert die sozialen Spannungen und die Aggression. DJ *Derrik May*: „Die Stadt ist total verwüstet, die Kids bringen sich um – zum Spaß. Wenn unsere Musik der Soundtrack dazu ist, dann hoffe ich, daß sie den Leuten etwas Klarheit bringt." *Techno* entstand als die spezifische Antwort einer kleinen Gruppe „schwarzer" Detroiter auf die postindustriellen Niedergangserscheinungen. Angesichts des Desasters suchten junge „Schwarze" nach neuen Möglichkeiten, musikalisch und philosophisch. Der 'Sci-fi' (Science fiction) Philosoph Alvin Toffler aus Detroit beschreibt in dem Buch „The Third Wave" (1980) eine zukünftige Zivilisation, basierend auf Computern, elektronischer Kommunikation, Raumfahrt und Gentechnik, aber auch auf einer zunehmenden Zahl von Techno-Rebellen. Der Techno-Rebell ist die Science fiction Version des uramerikanischen 'guten Helden'. Diese Einzelkämpfer, die technologische Innovationen



gegen die Mächtigen wenden, sind bewußt oder unbewußt Agenten einer revolutionierten Welt. Tofflers Visionen, Kraftwerks abstrakte, zuvor nie gehörte Klänge und der schnelle Beat des *Chicago House* gingen eine Verbindung ein, die dann von Musikern wie *Juan Atkins, Jeff Mills* und als erstem „Weißen" im „schwarzen" Underground von *Richie Hawtin* zum *Detroit Techno* weiterentwickelt wurde.

Techno-Pionier DJ Juan Atkins

Juan Atkins, Jahrgang 1962, wuchs bei seiner Großmutter auf, nachdem sein Vater unter anderem wegen Zuhälterei im Knast landete. Wie *DJ Derrik May* und *DJ Kevin Saunderson* (u. a. Mastermind hinter *Inner City*), zwei andere „Techno-Pioniere", besuchte er die Belleville Highschool. Atkins las als Schüler Science Fiction. Seine Weltsicht ist bis heute von einer Mischung aus Zukunftsoptimismus, esoterischen Versatzstücken und sehr reduzierten Rebellionsvorstellungen geprägt: „Ich bin zuversichtlich, was die neuen Technologien betrifft. Für jeden, der damit die Leute kontrollieren will, gibt es einen, der dagegen rebelliert. Und wenn das Gesellschaftssystem schlecht ist? Vergiß das System. Tu was." (Juan Atkins). Orientiert an Tofflers „Third Wave" wollte, nach eigener Aussage „mußte", er eine ganz neue Musik entwickeln. Ab Ende der 70er prägte DJ (Electrifying) Mojo von der bereits erwähnten Detroiter Radiostation auch Atkins Musikgeschmack. Als Jugendlicher hing er in Musikgeschäften herum und kaufte sich einen Synthesizer, als diese erschwinglich wurden. Anfangs begann Atkins mit HipHop und Electro zu experimentieren und fertigte unter dem Namen Cybotron die ersten Demo-Tapes, von denen 1981 erstmals ein Stück im Radio gespielt wurde. Juan Atkins dazu: „Es war einer der glücklichsten Momente in meinem Leben. ... Bei DJ Mojo hörten wir zum ersten Mal Kraftwerk, was uns völlig umhaute. Und jetzt spielte der unser Stück!"

HipHop war ihm aber immer zu langsam, Electro verschwand Mitte der 80er und gleichzeitig kam House in Chicago auf. Juan Atkins: „Da gefiel mir der Beat. Ich ersetzte also den konventionellen Electro-Rhythmus durch dieses Bumbumbumbum, die Four-to-the-floor-Pauke. Und das war's dann etwa."

1985 brachte er unter dem Namen Model 500 den ersten Techno *No UFOs* heraus, es folgten weitere Veröffentlichungen auf seinem eigenen Label „Metroplex". So prägte er wesentlich diesen neuen Musikstil, weswegen ihn andere „Godfather of Techno" nennen, er selbst lehnt dieses Label für sich ab.

Anfang der 90er wurde es ruhig um den DJ, inzwischen macht er eine eigene Radiosendung. 1994 gelang ihm mit 'Sonic Sunset' wieder ein Meisterwerk, er blieb immer auf der strengen spröden Linie und arbeitete minimalistisch und mit wenigen Soundelementen, holt heraus, was herauszuholen ist. Neuerdings faszinieren ihn Jazz und seine möglichen Verbindungen mit Techno. Er hofft, daß einerseits *Trip-Hop* mit fast technoiden Samples sowie andererseits *Jungle* eine Wiederannäherung der seiner Einschätzung nach inzwischen „weißen" Techno-Welt und der „schwarzen" HipHop-Welt bringen wird. Seiner Zeit musikalisch immer voraus, erhält DJ Juan Atkins zwar höchste Anerkennung, der Durchbruch in die Charts gelang ihm bisher nie.

Der heutige Techno

Techno entstand ohne Zutun der Musikindustrie. Kleine Labels im Besitz der Musiker, wie Warp in England, stießen diese Entwicklung an, beförderten und etablierten sie. Das Label und Kunstprojekt Underground Resistance (UR) – bestehend aus Jeff Mills, Mike Banks und Robert Hood – stellte Acid in einen politischen Zusammenhang mit Ökologie und Afro-American Culture. UR versteht sich als Teil der Black Community und als Bewegung gegen die Majors (die großen Plattenfirmen).

1990 gilt als Geburtsjahr des *Techno*, wie wir ihn heute kennen. Die Verbindung von Elementen aus *Acid House* und *Detroit Techno* nannte man erst *Techno House*. Dann bürgerte sich der Begriff *Techno* ein. Beeinflußt von *Industrial* und *EBM* wurde *Techno* in Europa hart und härter – die Schreibweise symbolisierte das mit tekno, tekkno,

tekkkno. *Detroit Techno* ist dabei weicher, filigraner und raffinierten als der europäische Techno.

Nach dem Zusammenbruch des realen Sozialismus und dem globalen Durchmarsch des Neoliberalismus gilt politisches Engagement weithin als sinnlos, Systemopposition allenfalls als weltfremd. In diese Alternativlosigkeit hinein brach *Techno*. Anfangs als kurze Modewelle abgetan, wurde *Techno* in Europa und speziell in Deutschland in den 90ern zu einer neuen, völlig unpolitischen Massenbewegung. 1996 zog es über eine halbe Million Raver und Raverinnen zur Berliner Mega-Kommerz-Veranstaltung 'Loveparade'. In den USA dagegen blieb die Beliebtheit von *Techno* immer hinter der von *House* und *HipHop* zurück.

Diversifizierung im Techno

Trance + Goa

Ab 1991 setzt sich *Trance*, eine mit 140-160 bpm zwar schnelle, aber eher beruhigende Technovariante zuerst in England durch. *Goa* ist weicher und bedient sich melodischer Elemente. Ab 1994 entdeckte die Musikindustrie *Trance*. (Es dauert meistens drei Jahre von der Entstehung eines neuen Stils bis zur Übernahme durch das Musik-Business und der Überschwemmung des Marktes mit 'massenkompatibel entschärftem' Zeug.) Im Underground wird nach wie vor mit minimalen und monotonen Strukturen hypnotische Musik produziert. Seit Menschengedenken werden Trancezustände, also das Heben bzw. Versenken in eine andere Bewußtseinsebene, durch wenige Soundelemente in sich endlos wiederholenden Trommelsessions in Verbindung mit Tanz (und oft auch psychoaktiven Substanzen) erreicht. Protagonisten der repetitiven Musikstile behaupten deswegen die Rückkehr zu den angeblichen Ursprüngen der Musik, zu der altbewährten Formel aus der Musik sogenannter Naturvölker: „Rhythmus + Wiederholung (+ Lautstärke) = Trance".

Hardcore und Gabber

Hardcore und *Gabber* ist gemeinsam die Absicht zu provozieren und Aggressionen auszuleben, sie sind meist kaum tanzbar. Viele Hardcore-Produzenten und -Konsumenten wechselten irgendwann von *Punk* oder *EBM*. *Gabber* hat Wurzeln mehr im *Heavy Metal*, die Beatzahl liegt über 150, für *Gabber* gar über 180, meist sogar über 200 bpm. Es gibt auch Noise-Sounds, die sich bei Beats nahe Null nicht über Schnelligkeit sondern nur noch über die aggressive Stimmung ihres Lärms definieren. *Hardcore* geht auch für hartgesottene Techno-Fans oft bis an das Limit des Erträglichen, eine Parallele zum frühen Industrial. *Gabber* (niederl.: Kumpel) ist *die* Musik der Fußballfans in Holland. Als Gabber und Hardcore zunehmend auch von Skins und Neonazis entdeckt wurde, grenzten sich viele Produzenten, wie das holländische Label Mokum, durch bewußt antifaschistische Namen für Plattencover ab.

Ambient

Brian Eno, frühes Mitglied bei *Roxy Music*, prägte 1978 den Begriff Ambient-Music anläßlich der Veröffentlichung der inzwischen weltbekannten 'Music For Airports'. Er sieht in *Ambient* 'Landschaften zum Zuhören' und definiert es als eine funktionelle Form von minimalistischer Musik, die beim Anhören immer leicht ignorierbar ist. Heutiger *Ambient* hat fast keinen Beat, beschränkt sich auf wenige eher fließend-schwelgerische, manchmal aber auch nervenzerrende und damit kaum ignorierbare Klangelemente. *Ambient* ist die innovativste Musikrichtung. Neue Töne, Klänge usw. werden hier kreiert, ausprobiert und dann oft von anderen Richtungen wie *Techno* oder *Pop* benutzt, gesampelt, weiterverarbeitet. Ambient-Ähnliches wird gern als Hintergrundmusik für Serien oder in der Werbung eingesetzt. Das typische Kaufhaus-Gedudel ist die kommerzielle Massenproduktion von Ambient. *Ambient* kann sehr entspannend sein, aber auch durchaus mit unangenehmen Sounds die Hörgewohnheiten provozieren.

Jungle und Drum & Bass

In den 80ern bezogen sich „schwarze" Musiker in England stark auf den aus den USA importierten HipHop. Sie suchten nach einer eigenen Ästhetik und begannen, an eigenen Tracks zu basteln. Man konzentrierte sich auf die Drums und Basslines und verbannte jede Art von Pianoklängen. Die entstehenden Musikstile Breakbeat, Jungle, Drum & Bass waren beeinflußt von Ragga, Reggae, Soul, Funk und Jazz. Die Rhythmen sind dabei komplizierter und nicht so monoton wie im Techno. Jungle steht für den Großstadtdschungel und nicht für das pittoreske – aber durchaus rassistische Bild – von schwarzer Musik, die aus dem Dschungel kommt (auch wenn das zwecks besserer Vermarktung über die Covergestaltung nahegelegt wird). Jungle von Drum & Bass genau abzugrenzen fällt schwer. Drum & Bass entstand durch digitale Dehnung der Drum-Loops von Jungle.

Musiktheoretisches zu Techno

„Die klanglichen Grundelemente der synthetisch im Studio erzeugten elektronischen Musik sind Sinuston (reiner, streng periodischer Schwingungsvorgang), weißes Rauschen (streng unperiodischer Schwingungsvorgang), Knack und Impuls. Durch Filterung, Überlagerung, Verdichtung und Verkürzung können diese Grundelemente ineinander überführt werden, durch Verzerrung, Hall- und Rückkopplungseffekte,



Frequenzänderung und Spektralmodulation elektronisch verarbeitet werden." (Stockhausen, 'kontakte', 1960)

Synthetische vorher nie gehörte Klänge werden nicht mit einer Erinnerung assoziiert und bieten damit mehr Ausdrucksfreiheit als im Gedächtnis schon Besetztes, wie das Zischen eines Dampfkessels oder Flötenklänge. Allerdings ändern sich die Hörgewohnheiten allmählich, so daß viele elektronische Klänge nicht mehr als etwas Außergewöhnliches oder Fremdes wahrgenommen werden. Bei Orchesteraufnahmen hat jeder Klang einen für die Hörenden nachvollziehbaren Ort. In Stereosystemen kann der elektronische Sound frei 'wandern'. Die Klangquelle ist delokalisiert, Töne kommen aus dem Nichts. Schizoides Hören wird notwendig, also Wahrnehmungsformen, die man früher den 'Irren' oder dem Rausch zugerechnet hat. Verfremdung und Echoeffekte lassen Klanghalluzinationen entstehen. Techno spielt akustisch mit der Drogenwirkung ohne auf Droge zu sein.

Die Schlüsselelemente von *Techno* sind Rhythmusstruktur, Klang (Sound) und Konsistenz. Harmonien und Melodien spielen außer bei Popversionen keine Rolle. Ein *Techno* besteht aus eintaktigen Rhythmen in – fast – endlosen Vierviertel-Takten, was erstmal öde und monoton anmutet. Technospezifisch ist das Übereinanderschichten verschiedener Sounds und Rhythmen. Verändert wird das Stück nur durch weitere Aufschichtung bzw. Weglassen von Tracks. Das ist sehr simpel, aber damit wird eindrucksvoll eine Spannung erzeugt. Allgemein inspirieren die schnellen, rhythmisch dichten Tracks zum Tanzen. Das ewige Repetieren kann beim Zuhören schnell langweilig werden, beim Tanzen ist es gerade der Reiz, denn der regelmäßige Beat und die durch die Mixtechnik geschaffenen fast unmerklichen Übergänge von einem Lied zum anderen werden Grundlage für den Zustand der Trance. Die Monotonie kann aufgelockert werden, indem man sich in langsamere Hintergrundrhythmen 'einklinkt'.

Manche Klänge ähneln denen von Piano, Geige, Harfe etc. Andere werden hilfsweise beschrieben: „wie ein Schlag auf Metallblech". Für abstrakte, synthetische Klänge müssen erst Begrifflichkeiten entwickelt werden.

Stimmen werden selten oder nur als unverständliche Wortfetzen eingesetzt. Sofern überhaupt vorhanden, sind Texte meist belanglos bis peinlich blöde. Auch die nicht-kommerzielle Subkultur verkündet nicht lauthals eine Weltanschauung; soll aber mit einem Techno-Stück z.B. eine politische Aussage gemacht werden, dann geschieht das über die Wahl des Titels bzw. die Gestaltung des Covers. Satzfetzen aus dem Titel können in dem Stück vorkommen. Getreu dem Slogan, wonach Techno „music for those who know" sei, erschließt sich der Inhalt nur Insidern.

Instrumente für – vormals – unerhörte Töne

Eines der ersten elektroakustischen Instrumente war das 1920 erfundene *Theremin*. Es besteht aus Radioröhren, Spulen und Kondensatoren, die mit zwei von schwachen elektromagnetischen Feldern umgebenen Antennen verbunden sind. Durch Bewegen der Hände in diesem Feld verändern sich Töne, Klangfarben und Lautstärke. Anläßlich der Ehrung des Erfinders Lew Thermen (als Spion für die Sowjetunion in den USA änderte er seinen Namen in Leon Theremin) spielte Lenin auf diesem Instrument ein Volkslied, nach einer anderen Quelle sogar die 'Internationale'. Mit neuerer Elektronik ausgestattet wurde es immer mal wieder eingesetzt, z.B. von den 'Beach Boys', 'Led Zeppelin' und 'Björk'. In den letzten Jahren erlebt das Theremin ein Comeback und wird sogar wieder in Serie gebaut. 1949 erfand *Sala* das *Mixtur-Trautonium* für elektronische Filmmusik. Mitte der 60er baute Robert Moog den ersten Synthesizer. Allerdings entwickelte sich die elektronische Musik bis Mitte der 80er sehr langsam, was dem Umstand geschuldet ist, daß die dafür benötigten Instrumente nahezu unbezahlbar waren. Kraftwerks erster Synthesizer kostete 1975 mehr als ein Kleinwagen. Ab Mitte der 80er wurde die Musikelektronik auch für weniger Begüterte erschwinglich, fand schnelle Verbreitung und beschleunigte die Musikentwicklung enorm.

Die neuen Sounds stammen von drei Instrumenten: Synthesizer, Sampler und Rhythmusmaschinen. Der Sequenzer, Koordinator der Klang- und Rhythmusfolgen, ist heutzutage meist in die anderen Geräte integriert. Durch die MIDI-Norm arbeiten die Geräte problemlos zusammen. Zunehmend ersetzen Musikprogramme auf dem PC die eigens fürs Musizieren gebauten Maschinen.

Moderne *Synthesizer* werden wie ein Klavier gespielt und sind damit 'melodietauglich'. Klänge, Klangfarben, Verfremdungen, Tonhöhen, Hall- und sonstige Effekte sind über Regler und Programme frei veränderbar.

Auch *Rhythmusmaschinen*, programmierbare Schlagzeugcomputer, bieten endlose Möglichkeiten, den Sound zu manipulieren, wobei der Beat im Vordergrund steht.

Was heute neudeutsch 'samplen' genannt wird, verwendete *Tschaikowskij* schon in der '1812 Ouvertüre', in der es um den Rußlandfeldzug Napoleons geht: Der Aufmarsch der Franzosen wird durch ein in die Komposition integriertes Versatzstück (= Sample) aus der 'Marseillaise' symbolisiert. Wesentlich einfacher ist das heute mit *Samplern*, elektronischen Geräuschespeichern, mit denen man alle natürlichen oder synthetischen Klang- bzw. Rhythmusfolgen – also Samples – aufnehmen, verändern und beliebig kombiniert abspielen kann.

Textsampling

Dieser Beitrag basiert vor allem auf Textsamples aus dem Buch 'Techno' (Hg. Phillip Anz und Patrick Walder, Verlag Ricco Bilger). Wer sich weitergehend für Musikgeschichte und vor allem für Technogegenwart interessiert, muß zwar 65 DM berappen, wird aber durch ein informatives, gut lesbares Buch mit einem faszinierend schönen türkisfarbenen 3-D-Umschlag entschädigt. ■

Für einen pragmatischen Fut

pr

Ein e-mail-Interview mit dem New Yorker Cyber-Kritiker Mark Dery, dessen Buch „Escape Velocity: Cyberculture at the End of the Century" dieser Tage im Verlag Volk & Welt in deutscher Übersetzung erscheint. Titel: „Die Kultur der Zukunft".

VON GEERT LOVINK

(Geert Lovink ist Medientheoretiker und Begründer der Agentur Bilwet in Amsterdam)

Das Internet ist in aller Munde. Neben den bürgerlichen Diskussionen über die technischen und kommerziellen Möglichkeiten, gilt in der Polit- und Kulturlinken das Hauptinteresse – neben der Zensurdebatte – den kommunikativen Veränderungen und dem politisch-subversiven Potential der weltweiten Vernetzung. Dabei hat sich seit einigen Jahren eine Debatte um und über „Das Netz" entwickelt, die in ihrer Mischung aus Science-Fiction-Visionen, Kulturkritik und realer Revolte wesentlich mehr ist als virtueller Hokuspokus.

Das folgende Interview mit Mark Dery ist keinesfalls gedacht als Einstieg in die Welt des Internet. Dazu müßten zum einen alle Grundlagen dieses „Gesprächs" erklärt werden (was einen ganzen Sonderband füllen würde), zum anderen sind die Ausführungen Lovinks und Derys keinesfalls begrenzt auf die „Virtual Reality" des Netzes, sondern die beiden erwähnen Anknüpfungspunkte an wichtige Teile jener Debatten, die zur Zeit in der linksintellektuellen Szene u. a. mit Hilfe des Internet, aber auch völlig losgelöst davon, geführt werden. Beispielhaft finden hier Crossover-Diskussionen statt, die sowohl mit politischen, philosophischen als auch künstlerischen Kategorien arbeiten. *die Red.*



Geert Lovink: *Ihr Buch „Escape Velocity" handelt nicht wörtlich von jener Geschwindigkeit, bei der ein Körper die Schwerkraft überwindet. Ganz im Gegenteil zu Virilios jüngstem Buch (das ironischerweise denselben Titel hat). Für Sie ist Cyberkultur zuerst und vor allem eine futuristische Geschichte, die wir einander erzählen – sie ist Mythos, Rhetorik, sogar eine eskapistische Bewegung. Gleichzeitig steckt Ihr Buch aber voller spielerischer Beschreibungen all dessen, woran der „digitale Underground" seit einem Jahrzehnt herumbastelt. Wie sieht das Verhältnis dieser obsessiven Praxis an den Rändern der Gesellschaft zur realen Macht des Staa-*

ogressiven,

tes und der Unternehmen aus? Mündet diese verrückte Lust, mit der Maschinen, Programme und Netzwerke produziert werden, letztendlich nicht doch in die eine große Geschichte des Kapitalismus?
In Ihrem Open-Magazine-Pamphlet „Culture Jamming: Hacking, Slashing, and Sniping in the Empire of Signs" haben Sie den Begriff des kritischen „culture jamming" benutzt (Deutsch etwa: Aufmischen von Kultur) und nennen es an anderer Stelle „eine Kombination aus Informationskrieg, Terrorkunst und Guerillasemiotik, die sich gegen die Informationsgesellschaft richtet, in der wir leben – eine alles durchdringende instrumentelle Technokultur, deren Kennzeichen die Manipulation von Symbolen zur Herstellung von Konsens ist". Von „Cyber jamming" ist derzeit allerdings wenig zu merken, und selbst vom Mythos der Subversion ist offenbar nicht mehr die Rede. Sind die Neunziger, was die Politik betrifft, tatsächlich ein derart dunkles Zeitalter? Und sollten wir vielleicht einfach abwarten, bis dieses naive technotopische Gewitter vorüber ist?

Mark Dery: Das Einläuten eines Abgesangs auf den Mythos der Subversion scheint mir ein wenig verfrüht, denn der erfreut sich bester Gesundheit – in den munteren Subkulturträumen von Temporären Autonomen Zonen, von Inseln im Netz und anderen Anarchotopien, seien sie online oder nicht. So beschwört die Zeitschrift „Wired" zum Beispiel wildverrückte Visionen eines „nicht kontrollierbaren" Cyberkapitalismus, um jene etwa dreißigjährigen, männlichen Geistesarbeiter, die ihre typischen Leser sind, davon zu überzeugen, daß sie im Grunde immer noch Teenage Mutant Ninjahacker sind. „Wired" benutzt dabei die Sprache von Managergurus wie Tom Peters, der das Evangelium der „atomisierten Unternehmen" predigt, mit verwegenen „Untereinheiten, die von respektlosen Chefs geleitet werden". Die ganze Aufmachung der „Wired" spielt auf Boomer-Phantasien an, auf das, was ein MTV-Slogan einmal denkwürdigerweise eine „Revolution ohne den ganzen Murks" nannte, und bringt mit ihrer Day-Glo-Grafik und der Mighty-Morphin-Typographie den Cyberkapitalismus des 21. Jahrhunderts und die Rebellion der Gegenkultur unter einen Hut – also Unternehmensjahresbericht und cyberdelische Spin Art in einem. Wie Keith White in seinem Baffler-Essay „The Killer App" schreibt, ist die Vorstellung, es sei „nicht mehr langweilig und konformistisch, ein Unternehmen zu sein – es törnt!", Musik in den Ohren der Ausgelaugten, der „aufstrebenden Mitglieder einer neuen, sozial verunsicherten Elite". Auf diese Weise überlebt der Mythos der Subversion, wenn auch von Ironie durchzogen, in der aufgemotzten Pseudorevolution für leitende Angestellte.
Natürlich verkörpern Technobastler wie Mark Pauline von den Survival Research Laboratories (SRL)[1] das, was sie vermutlich mit dem „Mythos der Subversion" meinen, sehr viel besser. Der Technologen-Spitzbube, der mit Robotern aus umgeformtem, „wiederbelebten" Technomüll einen Guerillakrieg gegen den militärisch-industriellen Komplex führt, ist durch William-Gibson-Figuren wie Slick Henry aus „Mona Lisa Overdrive", neben dem gesetzlosen Hacker, zur Ikone im Cyberpunk-Pantheon geworden.[2]
Das Problem bei den SRL-inspirierten Phantasien von einer Technorevolution durch Mülltonnenkids ist ihr unausgesprochener Glaube an die Macht einer gut plazierten Bombe, die, wie die Roten Brigaden es formulierten, „das Herz des Staates trifft". Offenbar gehen die postmodernen Analysen der nichtlinearen Dynamik der Macht – von Debords „Society of the Spectacle" bis zur „Electronic Disturbance" des Critical Art Ensembles – davon aus, daß sich die Macht entmaterialisiert hat; die





Kontrolle kontrolliert (um eine Formulierung von William S. Burroghs zu benutzen) weniger durch körperliche Strafe als vielmehr dadurch, daß die Köpfe mit medialen Fiktionen zur Herstellung von Konsens kolonisiert werden. Pauline ist sich dessen nur allzu bewußt. Das Wirkungstheater von SRL gründet auf der Annahmen, daß selbst der ritualisierte Widerstand gegen technokratische Macht greifbare Folgen hat, und sei es auch nur in den Köpfen des Publikums. Meine Kritik an der SRL in „Escape Velocity" endet mit einem Satz von Pauline: „Ich glaube an die politische Kraft der symbolischen Handlung" – ein Zitat, das gut auch als Schlachtruf der Kulturpolitik dienen kann, wie Stuart Hall, Dick Hebdige etc. sie entwickelt haben.

Leider ist symbolischer Widerstand jedoch nur dies: symbolisch. Im Namen mikropolitischen Widerstands gibt er seinen Anspruch auf Territorium in der größeren kulturellen Arena auf (eine Achillesferse, die ihn übrigens mit dem virtuellen Kommunitarismus verbindet) und wird, ohne es zu wollen, zur leichten Beute des Konsumkapitalismus, der „symbolische Handlungen" mit alarmierender Geschwindigkeit schluckt, häutet, ausstopft und arrangiert, auch wenn sie politisch noch so potent sind. Um Gibsons Cyperpunk-Heilslehre zu verdrehen: die Einkaufmeile erfindet sich ihre eigene Verwendung der Dinge.

Als politische Taktik gesehen, wirken diese Widerstandsrituale – die „Mythen der Subversion", um Ihren Begriff zu gebrauchen, – gegenüber den Nationalstaaten und multinationalen Megakonglomeraten, wie die japanische Strategie der Waldverbrennung in den USA mit Zündvorrichtungen aus Papier und Bambus gegenüber den amerikanischen Atombomben wirkte, die gleichzeitig über Japan abgeworfen wurden.

Heißt das, daß „diese verrückte Lust letztendlich in der einen großen Geschichte des Kapitalismus mündet" und daß wir „einfach abwarten sollten, bis dieses naive technotopische Gewitter vorüber ist?" Ganz und gar nicht. Einerseits kommen mir romantisierende



postmoderne Primitivismen, Transgender-Aktivismus und Star-Trek-Pornographie als unsere angeblich letzte Hoffnung auf mikropolitischen Widerstand höchst suspekt vor. Andererseits mißtraue ich der verhängnisvollen, von der Frankfurter Schule übernommenen Neigung, Cyberkultur als panoptischen Alptraum uneingeschränkter Herrschaft zu begreifen, ebenso sehr. Und auch die konfuse Gereiztheit, die Arthur Kroker von Baudrillard übernommen hat, ist mir äußerst verdächtig – jene zutiefst schief gelagerte Vision, die keinen Ausweg aus den aktuellen sozioökonomischen und umweltlichen Problemen bietet, sondern ihren Pessimismus in Science-Fiction-Jargon hüllt, der aus jenen Problemen eine schwindelerregende Apokalypse im akademischen Themenpark macht. Genau das meint Walter Benjamin mit seiner Warnung, die Selbstentfremdung der Menschen habe „einen solchen Grad erreicht, daß sie ihre eigene Vernichtung als ästhetisches Vergnügen ersten Ranges erleben können"

GL: *In Ihrer Entstehungsgeschichte des Cyberpunk stellen Sie fest, daß dieses (vorwiegend literarische) Phänomen in der Popmusik wurzelt, vor allem im Punk. Aber historisch scheint es keine Verbindung zwischen 70er-Jahre-Punk und Technologie zu geben. Außerdem fehlte es dem Punk offenbar am narzistischen Individualismus des Cyberpunk.*

MD: In „Escape Velocity" plädiere ich für die gemeinsame kulturelle DNA von Punk und Cyberpunk sehr viel überzeugender, als ich es hier in gedrängter Kürze kann, deshalb verweise ich alle, die diesen gemeinsamen Wurzeln nachgehen wollen, auf mein Buch. Trotzdem möchte ich kurz andeuten, daß beide, Punk und Cyberpunk, städtischen Verfall und harte Lebensbedingungen romantisieren – ein platter Affekt, der existentielle Langeweile und Zukunftsschock zugleich ist und, ganz wichtig, sich unausgesprochen herleitet aus dem Glauben an die Politik der Aneignung und des subversiven Gebrauchs von umfunktioniertem Müll – dem kitschigen Treibgut der Konsumkultur, dem Schutt von Wissenschaft und Industrie. In meinem Kapitel „Metal Machine Music" zitiere ich einen ehemaligen Schreiber für das legendäre New Yorker Magazin „Punk", der sagt, bei Punkrock „ging es darum, die moderne Welt zu bejahen. Punk umarmte, wie Warhol, alles, was Kulturmenschen verachteten: Plastik, Junkfood, B-Filme, Werbung, Geldverdienen". Dieses Charakteristikum der Punkästhetik – der Mangel an Robopathie (was an die Mondo-Ikone Andy Warhol erinnert, der sich ausdrücklich wünschte, ein Roboter zu sein), die grinsende Umarmung einer Stepfordianischen Vorstadtwelt[3] mit ihrem Tupperware-Konsumismus und Raumzeitalter-Optimismus – paßt gut zum Schrägutopismus des Cyberpunk, der sich über die schöne neue Welt lustig macht, die sich nie eingestellt hat. Der ungerührte, beißende Witz darin erinnert mich an „The Gernsback Continuum", William Gibsons zärtliche Zerstörung der technokratischen Phantasien von Pulp-Science-Fiction. Diese Sensibilität, die sich überschneidet mit dem eifersüchtigen Modernismus

und der Begeisterung für Junkkultur etwa der Independet Group (ihre ICA-Ausstellung „This is Tomorrow“ von 1956 war reinster Protocyberpunk) oder von Popkünstlern wie Richard Hamilton und New-Wave-Visionären wie J. G. Ballard, erreicht ihre Apotheose in Bands wie den „Normal“ und den „Flying Lizards“. No-Futurismus ist auch eine Form von Futurismus.

GL: *Nachdem ich Ihre Kritik an den Survival Research Laboratories (SRL) gelesen hatte, ging mir auf, daß Sie sie nicht mit Begriffen der viel umfassenderen „industriellen“ Bewegung eingeordnet haben (die ebenfalls in der Musik wurzelt). Die industrielle Ästhetik ist in vieler Hinsicht mit digitaler Technologie verknüpft – eine typische Erscheinung der 80er. Sie nimmt die Ankunft des Immateriellen vorweg und feiert die Düsternis verlassener Fabriken, die Extremsituationen von Hausbesetzungen und Krawallen, den materiellen Aspekt von redundanten Metallobjekten. Das alles ließe sich auch als dionysische Antwort auf die unerträgliche Leichtigkeit des Yuppiedaseins lesen (der herrschenden Klasse der 80er), trotzdem beschuldigen Sie die SRL des „Macchinismo“ und sprechen von deren „unterdrückter männlicher Sexualität“. Möglicherweise ist deren Publikum in einer Zeit politischer Korrektheit und allumfassender Transparenz ja besonders angetan von der Düsternis und Dreckigkeit der „Unterschichts“-Spektakel von SRL.*

MD: Was den Vorwurf angeht, ich würde SRL nicht in den kunstgeschichtlichen Kontext der industriellen Ästhetik einbetten, da bekenne ich mich schuldig, obwohl ich, zu meiner Verteidigung gesagt, davon ausging, daß die meisten meiner Leser das zukunstweisende Re/Search-Industrial Culture Handbook gelesen haben, in dem die SRL sich selber als kulturelle Grundlage jener Ästhetik setzen. Es steht außer Zweifel, daß die Mythopoesis der Cyberkultur – SRLs mechanische Zerstörung, die Cyber-Körper-Performancekunst von D.A. Therriens Comfort/Control, die industrielle Tanzmusik und das SF-Kino von Tetsuo bis zum Terminator –, daß diese Kultur mechanische Ikonographien als ironische Metaphern für eine Informationsgesellschaft benutzt, deren technologisches Totem, der Computer, sich gegen jede Darstellung sperrt. Sein glattes Gehäuse ist zu undurchdringlich und sein Inneres zu komplex, zu wandelbar, als daß sich die Vorstellungskraft seiner bemächtigen könnte; nur in den Heavy-Metal-Bildern des Maschinenzeitalters läßt sich diese postindustrielle Maschine erfassen.
Meiner Meinung nach widerlegt nur das flüssige Metall T-1000 in „Terminator 2“ diese Logik und hält unserer Zeit einen wahreren Spiegel vor: es verflüssigt sich in ein gesichtsloses silbernes Mannequin, verhärtet sich dann in eine makellose Kopie von allem, was es berührt, und präfiguriert so die beunruhigend flüssige Zukunft, die der Computer verspricht. Das T-1000 präsentiert die unheimliche Verkörperung einer Cyberkultur, die gekennzeichnet ist durch die qua Digitalisierung erzeugte Entmaterialisierung von Arbeit und Waren, ja sogar dem genetischen Code lebender Organismen.

Was Ihre Behauptung betrifft, SRL-Spektakel konterkarierten „die unerträgliche Leichtigkeit des Yuppieseins“, indem sie „dionysischen“ Impulen Ausdruck veliehen – eine Interpretation, die sie sicherlich in eine befreienderes Licht setzten als die Vorwürfe von heavy-Metal-Machotum nahelegen –, so würde ich dazu erst einmal sagen, daß die Anwürfe, die Sie zitiert haben, nicht von mir stammen, sondern von feministischen SRL-Kritikerinnen. Ich habe sie nur erwähnt im Zusammenhang mit einer kritischen Analyse der Gender-Politik von den SRL-Avantgarde-Demo-Derbies.
Wörtlich lautet die Passage in Escape Velocity: „Für einige bestätigt Paulines Ästhetik jedoch in ihrem gleichermaßen Machismo und Macchinismo eben jene Technologieverherrlichung, die sein Werk angeblich kritisiert“. Eine Feministin fertigte die SRL-Gewaltorgien ab als „unterdrückte männliche Sexualität, die sich in den Modus der Zerstörung kleidet.“ Wie ich in meinem Buch darlege, halte ich SRL für ein polyvalentes Phänomen, das sich aus seiner ideologischen Zwangsjacke herauskämpft: die Performances der Gruppe setzten die Cyberpunk-Phantasien von der Technorevolution in Szene sowie eine schwarze Komödie über das Wettrüsten und die apokalyptische Doktrin der wechselseitig zugesicherten Vernichtung, auch wenn sie mit der pubertären, vermutlich „männlichen Lust“ (eine Unterstellung, deren Essentialismus mich wirklich ärgert) an Zerstörungsorgien spielen. In „Pandemonium“, dem BBC-Dokumentarfilm über Maschinenkunst, habe ich SRL als eine Kreuzung zwischen Peter Pans verlorenen Jungen und der Baader-Meinhof-Gruppe bezeichnet.
Ehrlich gesagt finde ich SRLs ungetrübte Freude an mutwilligem Maschinengemetzel eher erheiternd – sie ist ein erfrischendes Korrektiv für die abgedroschene Mittelschichtsmoral der angepaßten Kunstwelt. Die bourgeoise, politisch korrekte Meinung besteht darauf, daß unsere schuldbeladenen kulturellen Vergnügungen sich durch „Erlöserqualitäten“ auszeichnen; sie kann schmutzige Kunst, die sich an der Unerlösbarkeit ihres Gegenstandes und damit ihrer selbst ergötzt, nicht gutheißen. Ich würde SRL nicht „dionysisch“ nennen, „pubertär“ scheint mir passender. Und wie R. Crumb, Robert Williams und John Belushi in „Animal House“ gezeigt haben, verkörpert der Jüngling, dort wo er wirklich überschreitet, Kristevas Definition des Schmutzigen bis zum Exzeß.

GL: *Sie nehmen Stelarcs These vom „obsoleten Körper“ sehr ernst[4]. Sie zitieren einen Neuropsychiater wie folgt: „Ich halte Stelarcs Phantasien für pathologisch; sie fallen unter das Genre von Weltzerstörungsphantasien – extremen, narzistischen Phantasien totaler Isolation“. Wieso sollte man seine Philosophie psychoanalysieren? Es ist ja klar, daß das Thema seines Werkes die Verinnerlichung von Technologie und*

Macht ist; man braucht keine Psychoanalyse, um das zu begreifen. Wenn Stelarc, wie Sie vorschlagen, „Foucaults ideales Subjekt der Macht, den analysierbaren, manipulierbaren 'gezähmten' Körper" darstellt, dann zeigt uns das doch nur einen Aspekt unserer Realität. Was Sie eigentlich in Frage stellen, ist die Rolle des Künstlers in unserer Gesellschaft. Nährt Technologiekunst wie die von Stelarc tatsächlich zynische, antisoziale Tendenzen, und falls ja, sollte man sie deshalb bekämpfen?

MD: Im Grunde wollte ich damit, daß ich den Neuropsychiater und Professor der Neurologie an der George Washington Universität, Dr. Richard Restak, zitierte, nicht so sehr nach den psychologischen Wurzeln von Stelarcs posthumanen Rhapsodien graben, als vielmehr die tatsächliche Machbarkeit der Cyborg-Zukunft untersuchen, die er vorschlägt; und das hat meines Wissens bisher noch kein Kritiker getan. Obwohl Restak sich mit Stelarcs postevolutionärem Szenario psychologisch und philosophisch auseinandersetzt, verwirft er es aufgrund technischer, medizinischer Argumente.

Und was Ihre Behauptung angeht, „die Verinnerlichung von Technologie und Macht" sei doch zweifelsfrei Stelarcs vorherrschendes Thema und ich hätte ihn zum Prügelknaben postmoderner Krankheiten oder „zynischer, antisozialer Tendenzen" gemacht, die unsere zunehmend elektronisch eingesponnene und prothetisch vergrößerte Existenz ausbrütet, dann muß ich dem entschieden widersprechen. Wie ich in meinem Buch darlege, greifen solche Argumente bei Stelarc nicht. Er verschließt sich hartnäckig der mythographischen oder semiotischen Analyse seines Werks und besteht darauf, daß seine Cyberkörper-Ereignisse wörtlich genommen werden müssen. Er legitimiert seine posthumanen Äußerungen mit technischer Terminologie und beschwört so eine „kontextfreie" Objektivität, die die soziale oder politische Lesart seines Werks verhindern soll. Doch schon die Vorstellung, es ließe sich ein ideologiefreier sozialer Raum denken, in dem Körper und Maschinen außerhalb der „Politik der Macht" aufeinanderstoßen, ist Science Fiction. Die These, daß Wahrheit, die entdeckt wird, immer auch konstruiert ist – d.h., daß selbst vorgeblich wertneutrale Diskurse durch kulturelle Vorstellungen geprägt sind –, diese These steht im Zentrum der neueren Wissenschaftskritik.

Stelle ich tatsächlich „die Rolle des Künstlers in unserer Gesellschaft in Frage"? Ganz entschieden, und zwar insofern, als ich Stelarc dazu auffordere, die heimliche Politik der Cyberkultur zur Kenntnis zu nehmen, die, quasi unterhalb der Radarschirmkontrolle, in seiner Kunst mitschwingt. Ich sage es nochmal, was wir brauchen, ist eine *Politik* des Posthumanismus. Stelarcs Kunst und seine Theorie existieren nicht – wie er es gerne hätte – in jenem wertfreien kulturellen Vakuum, das traditionellerweise der Naturwissenschaft vorbehalten ist. Seine SF-Vision von einem Körper, der nicht länger „Sitz des Sozialen" ist, wird von allen Seiten umlagert: von der feministischen Körperkritik, von der momentanen Debatte über ethische Fragen der Biotechnologie und der grünen Kritik an der kapitalistischen Litanei von technologischem Fortschritt und unkontrollierter Expansion.

GL: *Das letzte und längste Kapitel von Escape Velocity widmet sich dem „Vercyborgen der Körperpolitik". Sie schreiben: „In der Cyberkultur ist der Körper eine durchlässige Membran, seine Integrität ist verletzt, seine Heiligkeit angegriffen". Sie behaupten, der Körper sei zu einem „Schlachtfeld ideologischer Gefechte über Abtreibungsrechte, die Nutzung fötalen Gewebes oder Aidsbehandlung" etc. geworden. Cyborg-Fans sind Ihrer Meinung nach blind für die zentralen Fragen (einige vergessen, daß, wie Scott Bukatman es formuliert, „wirkliche Körper auf dem Spiel stehen"). Läßt sich der Traum von fremdartigen neuen Körper-Technik-Verbindungen nicht länger träumen?*

MD: Das berührt eine Frage, die Howard Rheingold mir in einem Interview gestellt hat, als er sich nach der „lustigen Seite des Posthumanismus" erkundigte. Wir dürfen nie vergessen, daß der Posthumanismus etwas durch und durch Science-fictionmäßiges ist (zumindest im Augenblick), und das Verführerische an ihm sind sein Versprechen von körperloser Kinese und Info-Taumel und seine Marvel-Comics-Vision einer ungeheuren Parallelität von Menschenhirn und Cyborg-Muskeln. Welcher Schriftsteller wäre nicht hingerissen von der Idee eines kybernetisch verstärkten Gehirns, das so groß ist, daß es die Gesamtheit des menschlichen Wissens umfaßt und in einer Picosekunde vom heimlichen Sexleben von Cheng und Eng zum Durchmesser von JFKs Schädelwunde und zu der Anzahl von Eiweißzellen in Einsteins Hirn springen kann? Besonders beeindruckend finde ich O.B. Hardisons sublime und herrlich einsame Vision am Ende von „Disappearing Through the Skylight". Dort malt er ein menschliches Bewußtsein aus, das sich in eine Raumsonde „einlädt" und auf Solarsegeln über den Rand der Unendlichkeit hinaus gleitet. Doch um welchen Preis! Platts bitter nahegehende Darstellung eines

Menschen, der gegen seinen Willen „eingeladen" wird und merkt, daß er eine Elektronenwolke im Computergedächtnis ist und nie mehr seine Frau und sein Kind in Armen aus Fleisch halten wird, hat mich nie mehr losgelassen – wir linken Intellektuellen finden für jeden Silberstreifen eine Wolke, nicht wahr?

GL: *Vielleicht nähert sich die erste Phase von Spekulationen und verführerischen Bildern in der Cyberkultur ihrem Ende. Trotzdem müssen wir die verborgenen Gesetze der Verführung begreifen und dürfen die Wunschökonomie tunlichst nicht leugnen. Das Problem der Cyberkultur liegt womöglich in ihrem undefinierten sozialen und ökonomischen Ort, insofern sie weder ein Teil der Massenkultur noch politischer Gegner der herrschenden Klasse ist. Das gibt sowohl überhitzten Phantasien als auch der Produktion von Zeichen ohne Bezeichnetes Raum. Sie selber wissen offenbar nicht genau, ob Sie die cyberdelischen Tagträume von kalifornischen Technotranszendentalisten, wie den Extropians, ernstnehmen sollen. Wie ernst nehmen Sie andererseits die Wired-Visionen von einer Ökonomie der Dritten Welle, die den Grundstock so vieler Cyber-Voraussagen bildet?*

MD: Ich nehme die New-Age-Propheten der intellektuellen Verzückung und die trickledown-Cyberkapitalisten, über die wir hier gesprochen haben, ebenso ernst, wie sie von denen genommen werden, die die Joysticks der Macht bewegen. Ich bin einer dieser nichtrekonstruierten Eierköpfe, die tatsächlich glauben, daß Ideen wichtig sind und daß die Laissez-faire-Futuristen, die in „Wired" so schmeichelhaft entworfen werden, genauso ernst genommen werden müssen, wie die unternehmerische Macht ihre Gingrich-Rhetorik ernst nimmt und ihre Strategien danach ausrichtet. Da Politik in zunehmendem Maße von Unternehmenslobbyisten gemacht wird (von denen einige in letzter Zeit sogar darum gebeten wurden, die Gesetze zu formulieren, die sie sich aus ihren Schmiergeldfonds – äh, den Kampagnenbeiträgen – gekauft haben), ist es auch ganz und gar nicht unwichtig, wer der unternehmerischen Macht ins Ohr flüstert, zumindest für die unter uns, die ihre Zukunft lieber nicht dem paternalistischen Wohlwollen der Multis anvertrauen wollen, die längst nicht mehr von den Scheinregulierungen jenes lästigen Zweite-Welle-Unfugs, des Nationalstaats, behindert werden. Ob ich glaube, „Wired" sei ein murdochmäßiger Mechano-Godzilla? Wohl kaum. Aber der Manager-Guru Tom Peters singt heutzutage die Melodie des Wired-Verlegers und Philosophen wie Kevin Kelly ebenso wie George Gilder (der allerdings in anderer Tonart) und ihre atemberaubenden Kursgebühren legen nahe, daß die Unternehmenskultur Peters und Gilder sehr ernst nimmt. Ganz offenkundig haben die Wired-Laissez-faire-Visionen eines bis zur Selbstauflösung geschrumpften Nationalstaates bei einigen Herren der Sitzungssäle und der Umgehungsstraßen Gehör gefunden. Und das ist ein Grund, derlei Ideen ernst zu nehmen – so ernst wie einen Retrovirus im politischen Körper, um die genetische Metapher der Stunde zu benutzen.

Übersetzung: Christel Dormagen

Wer Mark Dery im WorldWideWeb besuchen möchte: http://www.well.com/user/markdery/

Fußnoten

[1] *SRL wurden 1978 von Pauline gegründet und funktionieren als Pool kreativer Techniker, die mit Hilfe industrieller, wissenschaftlicher und militärischer Techniken und Werkzeuge, diese Dinge in einen neuen, sozialkritischen Kontext stellen. Seit 1979 haben SRL mehr als 45 Performances aufgeführt (vor kurzem auch in Deutschland), in denen sie u. a. kleine Roboter aufeinander losjagten*

[2] *In Wiliam Gibsons Roman „Neuromancer", wird zum erstenmal der Typus des Cyberpunks beschrieben und auch so genannt. Das Buch ist der Klassiker der Hacker- und Online-Literatur.*

[3] *In dem 1974 von Bryan Forbes gedrehten Film „Die Frauen von Stepford" wird die Geschichte eines frisch verheirateten Paares erzählt, das in seine Geburtsstadt zurückzieht. Während er schnell Anschluß an die Männerriege des kleinen Ortes findet, erscheinen ihr die Frauen äußerst suspekt. Sie funktionieren (im wahrsten Sinne des Wortes) alle mit klassischer patriarchaler Rollenzuweisung. Die Erklärung, warum am Ende tatsächliche keinerlei aufmüpfige Kreativität die Kreise der Herren stört, macht diesen leisen (Horrror-) Streifen zu einem der besten seines Genres.*

[4] *Australischer Performance-Künstler, der sich hauptsächlich mit dem menschlichen Körper beschäftigt und ihn als überflüssiges Relikt begreift, das man heutzutage ersetzen sollte.*

von Christoph Schneider

ICH GEDENKE, ALSO BIN ICH.

Deutschland bekennt sich zu seiner Geschichte! Nichts wird mehr unter den Teppich gekehrt, das war einmal. Keine peinliche Stille mehr, höchstens offizielle Schweigeminuten. Deutschland redet, mahnt und gedenkt. Es geht nicht um irgendwas, es geht um das Ansehen in der Welt. Um Gegenwart und Zukunft. Die Zeit ist reif. Deutschland bekommt ein „Denkmal für die ermordeten Juden Europas".

„Alle wesentlichen Argumente sind mehrfach ausgetauscht worden"

Das neue Denkmal kommt nach Berlin und wird ein „zentrales" sein, so die Vorgabe der Wettbewerbsausschreibung. Realisiert werden soll es in den Ministergärten südlich des Brandenburger Tors auf einem Gelände von 20 000 Quadratmetern. So ist die erste Aussage des Denkmals seine Größe. Dies ist im Sinne der Vorsitzenden des „Förderkreises für die Errichtung eines Denkmals für die ermordeten Juden Europas", Lea Rosh. Ihre Entgegnung der vielfältigen Einwände gegen diese Dimensionierung besteht im Verweis auf die gigantischen Verbrechen der Nationalsozialisten, denen ein gigantisches Denkmal auf entsprechend großem Raum entspräche. Daß diese Argumentation den Unterschied zwischen Beschreibung und Interpretation, zwischen logischer Sprache und darstellender Kunst nicht kennt, kritisierte Salomon Korn: „Geht die Aussage der Kunst nicht über eine Doppelung der sprachlichen Aussage hinaus, dann ist die künstlerische Mitteilung redundant und damit 'nichtssagend'."[1] Im selben Beitrag wird nicht nur die Größe des in Rede stehenden Grundstücks kritisiert, sondern zum wiederholten Mal auch seine Lage. Laut Ausschreibung geht es darum, an der Stelle ein Zeichen zu setzen, wo das Zentrum der Macht Nazideutschlands lag: beim Führerbunker, „in der Nähe der ehemaligen Reichskanzlei, von der der Mord an den Juden ausging".

Dieses Konzept schreibt den Mythos der Nachkriegsgeschichte fort, demgemäß Hitler und seine Chargen die Dämonen waren, die nicht nur allein die Verantwortung für ungeheure Verbrechen trugen, sondern auch ein Volk (das deutsche) in den Untergang führten. Salomon Korn plädiert, wie andere auch, für einen Standort vor dem Reichstagsgebäude. Das 1894 erbaute Gebäude habe einen besonderen Bezug zur Geschichte der deutschen Juden. „Deren bürgerlich-rechtliche Gleichstellung begann zu der Zeit, als der Architektenwettbewerb für das Reichstagsgebäude ausgeschrieben wurde (1871), und endete in dem Jahr, als der Deutsche Reichstag in Flammen aufging (1933)."[2] Außerdem gäbe es dort die Möglichkeit für einen „spannungsvollen 'Dialog' mit Symbolen deutscher Geschichte." Daß sich ein solcher Dialog, wenngleich mit anderem Inhalt, auch am von den Auslobern bestimmten Ort entwickelt, darauf weist die Kunsthistorikerin Silke Wenk hin. Angestrebt gewesen sei ein Symbol, „das sich in der Mitte des vereinten Deutschlands einfügen sollte in ein 'national-bedeutsames' Zeichenensemble, das für Politiker und Touristen begehbar und vorzeigbar sein sollte – in unmittelbarer Nähe des Brandenburger Tors und der alten Ost-West-Achse (die ihrerseits bereits durch die Einrichtung der Neuen Wache als 'Zentrale Gedenkstätte für die Opfer von Krieg und Gewaltherrschaft' um- und aufgewertet wurde)."[3] Die Orientierung an der Symbolsprache der Achsen beinhalte eine Anknüpfung, eine „Rekonstitution des Zentrums der Hauptstadt".

Die Initiative für das Denkmal geht auf das Jahr '89 zurück. Die Idee, daß es „hier ... ein ähnliches Denkmal" geben müße, ist Lea Rosh und Eberhard Jäckel, wie sie sagen, bei einem Besuch in Yad Vashem gekommen. Nachdem ein Förderkreis beisammen war und im Frühjahr '92 der Bund seine Bereitschaft erklärt hatte, gemeinsam mit dem Land Berlin, die Trägerschaft für ein solches Denkmal zu übernehmen, wurde im November '92 der Ort festgelegt und die Aufteilung der Kosten geklärt. Im April '94 wird ein bundesoffener Wettbewerb ausgeschrieben, 528 Entwürfe werden abgegeben. Die Jury vergibt zwei erste Preise, 15 Arbeiten werden preisgekrönt. Sämtliche Entwürfe werden zwei Wochen lang ausgestellt. Seitdem haben sich zahlreiche Personen des öffentlichen Lebens zu den Wettbewerbsbeiträgen und der Entscheidung der Jury geäußert. Der Vorsitzende des Zentralrats der Juden in Deutschland, Bubis sprach sich gegen den von der Jury letzlich favorisierten Entwurf, einer 100 mal 100 Meter großen, leicht geneigten Betonplatte aus. Seinen besonderen Unwillen erregte der Aufruf des Förderkreises, Spenden über in die „Grabplatte" einzumeißelnde Opfernamen zu sammeln. Bubis nannte dies einen „Ablaßhandel mit Namen". Die Idee wird fallengelassen. Auch der Bundeskanzler äußerte sich – er legte sein Veto gegen die gefällte Entscheidung ein. Regelmäßig wurde nun das Feuilleton mit Debattenbeiträgen versorgt, auch der Deutsche Bundestag setzte das Thema auf die Tagesordnung. Hauptkritikpunkte sind immer wieder Lage und Dimension des gewählten Grundstücks, der monumentale Charakter und die christliche Ikonographie der „Mega-Grabplatte". Häufig wird eine Neuausschreibung des Wettbewerbs mit veränderten Vorgaben gefordert.



Wir schreiben inzwischen das Jahr 1997. In Berlin findet ein dreistufiges Kolloquium statt, ins Leben gerufen von den Auslobern, dort diskutieren „Experten (Historiker, Philosophen, Städteplaner u.a.)" und Abgeordnete „wie in der Bundeshauptstadt an die ermordeten Juden Europas und die Täter am wahrhaftigsten und wirksamsten erinnert werden kann."[4] Der Terminus der wirksamsten Erinnerung wäre gesondert zu erörtern, interessant ist zunächst die diskursive Taktik. Die lautgewordene Kritik soll mit dem Gegengift des öffentlichen Redens zurückgedrängt werden. Eine geballte Expertenmacht im sachlichen Widerstreit der Argumente wird – dreistufig – eine im wesentlichen bestehende Entscheidung zementieren helfen, denn seitens der Auslober wird der Standort gar nicht zur Disposition gestellt und zur weiteren Diskussion zugelassen wurden nur die ersten neun Rangplätze des abgeschlossenen Wettbewerbs. Ein Verfahren, geeignet am Ende ein „von 'hochkarätigen' Expertengremien abgesichertes 'kritikresistentes' Ergebnis"[5] vorweisen zu können. Nachdem Berlins Kultursenator Radunski im Dezember noch einmal bekräftigte, der vorgesehene Standort werde beibehalten und – nach dem ersten Kolloquium – einen weiteren Wettbewerb werde es nicht geben, köchelte es etwas unter den TeilnehmerInnen der nun als solchen deutlich erkennbaren Alibiveranstaltung. Drei von ihnen haben während des zweiten Kolloquiums am 14.2. ihre Teilnahme für beendet erklärt. Lea Rosh reagierte auf die fortdauernde

Kritik und die wiederholten Fragen nach der Bereitschaft des Förderkreises, Positionen zu revidieren zunehmend gereizt. Möglicherweise muß den „Sandkastenspielen" (Chr. Meier) der ExpertInnen seitens der Auslober doch etwas Tribut gezollt werden. Sollte das dritte und letzte Kolloquium am 11.4. ohne größeren Eklat über die Bühne gebracht werden, kann dann in der Ruhe nach dem Sturm – auch über Modifikationen – entschieden werden.

Keine Nation ohne Legende

„Denkmale an sich sind wenig wert, sie sind nichts als Steine in der Landschaft. Als Bestandteil der Riten einer Nation jedoch, als nationale Pilgerorte eines Volkes, wohnt ihnen eine nationale Seele, ein nationales Gedächtnis inne. Zielt doch das staatlich geförderte Erinnern an die Vergangenheit einer Nation traditionell darauf ab, die Daseinsberechtigung, ja göttliche Auserwähltheit dieser Nation zu rechtfertigen."[6]

Die Nation ist ein transzendenter Popanz, ein Alltagsmythos, einerseits. Andererseits werden in ihrem Kontext permanent soziale Verhältnisse produziert, aus deren Vorhandensein die Nation wieder ihre begriffliche Evidenz gewinnt. So ist die Nation eine imaginäre Gemeinschaft, die sozial konstruiert wird durch Sprachnormierung, durch einheitliche Zahlungsmittel, durch eine Vielzahl staatlich reglementierter Formierungen, durch Repräsentationen, ethnifizierende Diskurse und die Schaffung einer nationalen Legende. Die Nation ist auch eine „Erinnerungsgemeinschaft."

Kunst gilt als eine Ressource von Transzendenz und Unschuld. Es liegt nahe, mit Hilfe „unabhängiger" Kunst bestimmte Bedeutungen in der politisch-historischen Auseinandersetzung dauerhaft zu fixieren. „Denkmale tendieren dazu, die ihnen vom Staat zugedachten idealisierten Formen und Bedeutungen anzunehmen und auf diese Weise ganz bestimmte Interpretationen der Geschichte zu konkretisieren. Sie geben vor, originäre, ja sogar geologische Erhebungen in einer nationalen Landschaft zu sein."[7] Das Denkmal ist als Symbol eine Manifestation des historischen Begründetseins der Nation und das Symbol wird zum Baustein der aktuellen und individuellen Deutungen des Geschehens um die Nation.

Die „ästhetische Leistung" des Kunstwerks Denkmal liegt in seiner „gesellschaftlichen Funktion"[8], seine Wirkung ergibt sich daraus, in welcher Weise es das geschichtliche Erinnern organisiert. Gleichzeitig verfügt das Denkmal über die Fähigkeit, seine Errichtung innerhalb „bestimmter historischer und politischer Realitäten" tendenziell vergessen zu machen und als zeitlos zu erscheinen.

Neben der großen Bedeutung, die bei der Nationen*bildung* der ethnischen Differenzierung zukommt, liegt immer auch ein Schwergewicht auf dem Hervorbringen eines nationalen Ursprungsmythos. Auch die Vereinigung der Staaten BRD und DDR 1990 brachte einen neuen Nationalstaat hervor. Ein erster diskurspraktischer Arbeitsschritt war es, den Topos von der *Wieder*vereinigung durchzusetzen, wobei Rückgriff genommen werden konnte auf die beiderseitigen jahrelangen ideologischen Bemühungen. Die historische Anknüpfung an ein Staatsgebilde, das sich – mit unterschiedlichen territorialen Grenzen – Deutschland nannte, hat sich als selbstverständlich, bzw. um im nationalen Jargon zu sprechen, als natürlich durchgesetzt. Die sozialen und politischen Veränderungen die mit dieser Nationenbildung auf der ideologischen Folie vom „deutschen Volk" einhergehen, machen, auch wenn es Teil des Mythos ist, daß es keine Neubildung gab, eine neue Aneignung der Geschichte notwendig. Aneignung bezeichnet den Vorgang der Deutung (geschichts-)wissenschaftlicher Fakten, bei gleichzeitigem Absehen von der Intentionalität der Deutung. Im Zuge ihrer ‚Institutionalisierung und Popularisierung verschwindet dann beides, Intention und Deutungscharakter. Dieser Vorgang, so er erfolgreich im Sinne einer gesellschaftlichen Hegemonie sein will, muß den Gehalt des kollektiven Gedächtnisses berücksichtigen. Das kollektive Gedächtnis ist ein Abbild der sozial gewordenen Nation. Es ist so wirklich, wie die Geschichte, die als Nationengeschichte geschrieben und rezipiert wurde, und so fragmentiert nach Generationen, Klassen, Regionen, Geschlechtern ... wie es die Nation ist. „Gründe für das Erinnern und die Formen, die dieses annimmt, haben stets einen sozialen Hintergrund, sind Teil eines Sozialisationssystems, durch das die Bürger eines Staates mittels der indirekten Erinnerung an die Erfahrungen ihrer Vorfahren zu einer gemeinsamen Geschichte gelangen. Wenn der Staat also unter anderem das Ziel verfolgt, ein Bewußtsein gemeinsamer Werte und Ideale zu schaffen, dann verfolgt er auch das Ziel, als Fundament eines einigen Gemeinwesens ein Bewußtsein gemeinsamer Erinnerung zu schaffen. Öffentliche Gedenkstätten, nationale Gedenktage und gemeinsame Kalender wirken so zusammen, um gemeinsame Räume zu erzeugen, um die sich nationale Identität gruppiert."[9] Das „vereinte Volk" lernte, daß sich auch die ganz eigenen „Erfahrungen ihrer Vorfahren" einem „Bewußtsein gemeinsamer Erinnerung" nicht prinzipiell versperren, daß es Erinnerungsweisen gibt, die als offiziell sanktioniertes Gedenken Teil einer großdeutschen Kollektividentität sein können.

Sowohl auf originär politischem wie auf geschichtswissenschaftlichem Gebiet gibt es eine Fülle von Arbeiten am historischen Fundament, die in ihrer Intention nicht über einen Kamm zu scheren sind, an deren selektiver Rezeption und Popularisierung gleichwohl eine politische Generallinie zu erkennen ist: die deutsche Geschichte ist eine von besonderer Tiefe und Bedeutung, eine mit ungewöhnlichen Licht- und Schattenseiten, jedoch nicht eine von grundsätzlicher Abart. Sie verpflichtet zur Übernahme von „Verantwortung", eine historische Hypothek, die (geo)politische Zurückhaltung gebietet, besteht nicht.

Das Eingebettetsein in ein Europa „des Friedens und der Freundschaft" muß herhalten als Beweis der Über-

windung und als Indiz für das letztlich begrenzte Ausmaß der deutschen Sondergeschichte. Nicht wenige historische Erörterungen deutscher Politiker haben in der demokratischen Nachkriegsgeschichte (West-)Deutschlands ihren Ausgangspunkt, weil deren Gelingen auf's Angenehmste das Problem Nazideutschland dimensioniert. Unter den Tisch fällt, – heute wie damals – daß die forcierte Westbindung mit anschließendem Wirtschaftsboom ein Effekt des kalten Krieges war und die konkreten Auswirkungen dieser Militärstrategie dem Desinteresse der deutschen Bevölkerung an einer Konfrontation mit ihren Taten nur entgegen kam.

Nach dem Sieg des Kapitalismus und dem Wegfall des Machtfaktors im Osten erlangten die Protagonisten der Marktwirtschaft auch die Definitionsmacht über die moralische Verfaßtheit der besiegten sozialistischen Regimes. „Deutschland" hat seit 1990 das Monopol über die historische Bebzw. Verurteilungen der DDR und nutzt es in vielfältiger Weise. Die Rede von den zwei Diktaturen auf deutschem Boden mit ihren ganzen Analogien wurde eine der griffigsten Banalisierungen von Nazideutschland.

Aber auch die neugewonnene Freiheit, im Verein mit anderen westlichen Großmächten ungestört Weltpolitik zu betreiben und Gut und Böse auch militärisch zu scheiden, ermöglicht die Entdeckung einzigartiger Barbareien weit weg von der Geschichte der Nation. Das schließt den Kreis, denn eine wesentliche Funktion der Refomulierung von Geschichte ist, deutlich zu machen, daß kein Anlaß für Beschränkungen deutscher Außenpolitik mehr besteht.

Der Diskurs über das Berliner Denkmal wird nicht von intentionalen Nationalisten beschickt, die ihre Geschichtskonzeptionen propagandistisch ausbreiten. Auch die Sphäre der traditionellen Politik ist öffentlich nur gering involviert. Die Verhandlung der entscheidenden Gremien über die künstlerischen Entwürfe, die Erörterung von Kriterien oder Schemata nach denen beurteilt wird, ist nicht Gegenstand patriotischer Zelebration. Die Dechiffrierung der ästhetischen Codes wird als Kritik von außen an die Entscheidungsgremien herangetragen. Zwar war am 9.Mai '96 das geplante Holocaust-Denkmal Thema im Bundestag, aber es gab dort keine politische Ästhetikdiskussion, weil die meisten ParlamentarierInnen dazu gar nicht in der Lage wären und Gedenkstättenpolitik der Profilierung in diesem Job ohnehin nicht dienlich ist. „Kaum ein Drittel der Abgeordneten war anwesend. Während der Redebeiträge lasen einige von ihnen Zeitung, andere verließen schlendernd den Plenarsaal bis zum Aufruf des nächsten Tagesordnungspunkt und selbst höchste Regierungsvertreter hielten auf den hinteren Bänken interne Beratungen ab."[10] Die Tatsache, daß das Thema „Holocaust-Denkmal" im Bundestag verhandelt wurde, ist der gesamte Beitrag dieses Tages zum nationalen Diskurs. Der Entstehungsgeschichte des Denkmals wurde eingeschrieben: auf höchster Ebene behandelt. Gleich jenen Linken, die vom Parlament politische Positionsbestimmungen erwarten, stößt auch Salomon Korn sauer auf, daß das Ganze „als lästige Pflichtübung" erschien. Es heißt, die Arbeitsteiligkeit des Prozesses der Fixierung nationaler Bedeutung zu unterschätzen, vom Bundestag eine politische Aussage zu erwarten, welche der künstlerischen Entwürfe der angestrebten historischen Setzung nun am ehesten entspricht. Der Denkmalsproduktionsprozeß wird vom Parlament lediglich repräsentiert und legitimiert. Die Orte, an denen die nationalen Interessen ihre ästhetische Übersetzung formulieren und die Prämissen nicht nur der Denkmalskonzeption geklärt werden, sind die Büros und die Flure davor. Dort agiert die Ministerialbürokratie, die in diesem Fall von entsprechend publizistisch arbeitenden Prominenten schon die idealen Vorgaben erhielt.



"Deuten statt verschweigen"

Zwar markiert das Jahr 1990 einen Einschnitt, aber der Umgang mit der nationalsozialistischen Vergangenheit änderte sich in der BRD spürbar ab Ende der 70er. 1963, in einer Zeit hermetischen Schweigens, begann der Auschwitzprozeß in Frankfurt, die erste große und öffentlich wahrgenommene Abrechnung seit Nürnberg. In der Stille der Verdrängung wurde ein Raunen und Flüstern wahrnehmbar, das im Zuge der sozialen Rebellion (Ende der 60er) erstmals die Demokratie mit ihren Kontinuitäten konfrontierte. Die Denunziation von Nazis in hohen Positionen im Zuge von '68 beförderte jedoch nur am Rande eine Auseinandersetzung mit dem Spezifikum völkischer Begeisterung und der Vernichtung der Juden. In der „Weigerung, sich auf das Leiden der Opfer, aber auch die Handlungsmotivation der Eltern, als konstitutiven

Bestandteil ... der vergangenen Verbrechen, einzulassen", sind „die Kinder ihren Eltern treu geblieben."[11]

Im Frühjahr '79 kam ein dreiteiliges Fernsehspiel aus Hollywood auf den Bildschirm, das unerwartet heftige Publikumsreaktionen auslöste. „Eine Nation ist betroffen"[12] und bereit, dem Drama auf dem Fernsehschirm ins Auge zu sehen, sowie hinterher, dem Sender über ihre Gemütslage Bericht zu erstatten. „Dennoch stand allein die Tatsache einer Identifizierung mit den Opfern der alten starren Verleugnungsposition entgegen."[13] Nur der Verstand hatte noch weitgehend Pause. „Holocaust", die Geschichte einer „jüdischen" und einer „deutschen" Familie in Nazideutschland sahen etwa 20 Millionen Zuschauer. Das von Neid durchsetzte Erstaunen der Historiographen über den Publikumserfolg der auf Identifikation setzenden Schnulze begünstigte eine Orientierung der Forschung hin zu Alltagsgeschichte, Oral History, Sozialgeschichte der Juden usw. Engagierte BürgerInnen starteten Initiativen meist lokalen oder regionalen Zuschnitts, um Gedenksteine zu errichten, Mahn- und Denkorte zu schaffen, häufig begleitet von Bildungsmaßnahmen. Die Initiativen, die auf aufgeschlossene Kommunalpolitiker trafen oder sich gegen Betonköpfe durchsetzten, machten sich verdient, indem sie den Beitrag ihrer Gemeinde am nazistischen Ganzen aus der Versenkung holten und einer institutionalisierten Form der Erinnerung zuführten. Selten kam es zu wirklich scharfen Kontroversen. „Jeder gedachte eben so, wie es seinen politischen, biographischen oder moralischen Prioritäten entsprach."[14] Bestimmt haben immer noch genug den jeweiligen Initiatoren, den Teufel an den Hals gewünscht. Diese Phase einer gesellschaftlich breiteren Beschäftigung hat in gewisser Weise den „Historikerstreit" auf den Weg gebracht, denn in dieser Phase begannen auch Diskussionen über die ritualisierten Formen des Gedenkens. Die Kritik der sogenannten Vergangenheitsbewältigung zog eine vorsichtige Historisierung des Nationalsozialismus mit sich. Hier knüpften Nolte und die Apologeten der „Normalisierung" an. Entsprechend läßt sich der Historikerstreit 86/87 auch interpretieren als ein Versuch, der „politischen Befreiung durch Relativierung."[15]

Nach der lange vorherrschenden Praxis, die NS-Zeit in Individual- und Firmenbiographien auf geradezu täppische Weise auszulassen und der spezifischen Thematisierung der 80er, haben die Erfordernisse der nationalen Souveränität die Bearbeitung nun erheblich befördert. Heute besprechen die Nachfahren der TäterInnen deren Taten in der Absicht, die Gewichtung nicht weiter anderen zu überlassen. Nach dem „Triumph des Beschweigens" (N.Frei) folgt die Gestaltungsoffensive. Deuten statt verschweigen! Dieses Motto ist eine hilfsweise Verkürzung, denn natürlich sitzen die aktuellen Deutungen auf dem Schweigen über die Dimension der Verbrechen Nazideutschlands auf, ebenso wie auf dem Schweigen über das Ausmaß von Zustimmung und Teilhabe. Vor allem werden aus den wortreichen Bekenntnissen zur Geschichte keine wesentlich anderen politischen Konsequenzen gezogen als zur Zeit des Schweigens: Keine Entschädigungen von ZwangsarbeiterInnen als Naziopfer, keine Rehabilitierung der Wehrmachtsdeserteure, keine Einstellung der Rentenzahlungen an SSler, keine Anerkennung der Bombardements auf Guernica (April '37) als Angriff auf die Zivilbevölkerung usw. Die letzten Überlebenden sterben bald und die Nachfahren der Täter verteilen zögernd noch einige Brosamen.

Ungeachtet dessen werden Gedenktage, wie der 27. Januar (Befreiung von Auschwitz) eingeführt und dem langjährigen Drängen nach „Aufarbeitung der Geschichte" nachgegeben. Wer etwas anderes wollte als daß, was nun vorgeführt wird, hätte sich der Verfaßtheit des aufgerufenen Gemeinwesens vergewissern oder etwas weniger Prosaisches fordern müssen. Die offiziellen Bemühungen, insbesondere anläßlich des „50. Jahrestags des Ende der Hitler-Diktatur", sind gekennzeichnet vom Versuch '33-'45 in das deutsche Geschichtsbild so zu integrieren, daß nichts liegen bleibt, was als diplomatisches Problem zurück kommen könnte. Denn da die diplomatische und militärpolitische Zurückhaltung nun ein Ende hat, muß auch die Geschichte eine aufgearbeitete sein. Angeführt von einem großartigen Präsidenten lernten die öffentlichen Redner der Nation themenspezifische Vokabeln. Sich als deutsche/r RepräsentantIn nicht mehr zu den Beschweigern zählen lassen zu müssen, sondern Mitglied im Orden der edlen Ritter des Gedenkens zu sein, feit gegen Kritik. Die KritikerInnen spüren dies und werden in ihrer Ohnmacht, die zunächst eine der Sprechposition war, sich nun aber gleichsam inhaltlich verlängert, entweder anbiederisch oder polemischer. Der Nachweis der Oberflächlichkeit, des Desinteresses, der Heuchelei ist, solange sich der Gedenkritter an die sanktionierten Sprachregeln hält, schwerer als es der der personellen und strukturellen Kontinuität gegen ihr Ableugnen einst war.

So verschiebt sich auch die diskursive Bedeutung von Enthüllungen. Die Thematisierung der jüngst publik gewordenen Opferrentenzahlungen für Kriegsverbrecher (bei gleichzeitiger Aberkennung der Entschädigungsrente für den „SED-Chefideologen") als „Skandal" ist Ausdruck einer Publizistik, die noch den gewöhnlichsten Umgang mit Nazis in Deutschland als außergewöhnliches Ereignis handelt, über das sich dann allseits bereitwillig empört werden kann. Jeder „Skandal" verhindert die Rede vom Grundsätzlichen und poliert das gute Gewissen derer, die so gerne wortreich gedenken.

Das letzte Jahr gibt ein gutes Beispiel ab, wie selbstverständlich das Thema deutsche Vergangenheit in den Medien gehypt wird. Der telegene Harvard-Dozent war ein Renner, der doch nur dazu diente, sich in Abgrenzung zu seinen „schrillen Thesen" der Gewißheiten zu versichern, die den historischen Freispruch für die „überwältigende Anzahl der Deutschen" zur Folge haben müssen und schon länger nicht mehr zur besten Sendezeit dargeboten wurden. Das ist sie, die liberale

Aufarbeitung, die allen Relativierungen gleichermaßen Gehör verschafft und nur bei kompletter Leugnung die Stirn runzelt.

Nahe liegen sie beieinander: das mediale Echo, die Informationsfülle, die feierlichen Reden zum 50sten Jahrestag, die Dokumentationsbände und -serien – und das leere Bewußtsein. Schweigen einzufordern ist keine Alternative, das würde nur jenen entgegenkommen, denen jede Regung längst zuviel ist. Aber es wäre eine längere Erörterung wert, was gesagt werden muß und wie es gesagt werden kann. Linkssein ist bei dieser Erörterung vielleicht ganz hilfreich, eine Gewähr bietet es nicht. Von der lächerlich klassenkämpferischen Rezeption des deutschen Faschismu, über einen auftrumpfenden Antisemitismus bis zum gekonnten Einordnen der Shoah ins linke Weltbild, vieles war nur Politik.

„Mag sein, daß der Impuls, Ereignisse wie den Holocaust zu monumentalisieren, im Grunde dem gegensätzlichen und gleichermaßen starken Wunsch entspringt, sie zu vergessen."

Laut Ausschreibungstext soll das „Denkmal für die ermordeten Juden Europas" „zentral" und „deutsch" sein.

Ein Denkmal, das sich anheischig macht, Mengen von Toten zu symbolisieren, ist generell reduktionistisch. Seltsamerweise muß sich der Reduktionismus weniger legitimieren, je gewaltiger das zu symbolisierende Ereignis ist, so als sei es angemessener, das Ganze ins Auge zu fassen, wenn die Einzelheiten zu durchdringen kaum gelingt. Eine zentrale Frage an ein Denkmal ist die nach seiner Symbolsprache, deren Problematik z.B. daran liegen kann, daß das Denkmal im Verhältnis zur Erinnerung an einen bestimmten Menschen als definitionsmächtiger Koloß wirkt. Denkmäler, die in ihrer Ikonographie tatsächlich den einen Tod in der Gesamtheit des zuerinnernden Ereignisses aufgehen lassen, ohne die eine Trauer lächerlich banal erscheinen zu lassen, mag es geben, grundsätzlich betrachtet, ist die Vereinheitlichung des Gegenstands, die in der Symbolsprache angelegt ist, das Einfallstor des Kitschs.

Ein Ausschreibungstext, der die Forderung nach einem „zentralen" Denkmal erhebt, steigert den Symbolcharakter dieses Denkmals ins Absolute und ebenso das Maß der Vereinheitlichung. Mit der Forderung der Zentralität verdoppelt sich



die Ökonomie des Symbols.

Im vorliegenden Fall erwarten die Auslober nicht weniger als die plastische Darstellung von etwas, das als Vorgang bislang nicht begriffen wurde. Der Idee, es könnte eine Ikonographie geben, die dem Ausmaß und der Art der Tode der europäischen Juden umfassend entspricht, haftet etwas formallogisches an und dem Versuch ihrer Umsetzung etwas bürokratisches: Erst wird der Bedarf für eine solche Ikonographie dekretiert, um dann, zum Zwecke der Erlangung einer Darstellung die paßt und die bleibt, einen Wettbewerb zu veranstalten. Daß sie sich finden läßt, ist eine Setzung, die den Gegenstand um seine Ungewißheiten erleichtert und als symbolisierbaren, d.h. überschaubaren vorführt, und nebenbei per Ausschreibungstext eine Vielzahl von Zeugnissen Überlebender, Zeugnissen Toter und von Erklärungsansätzen ernstzunehmender Leute unter ihre Knute zwingt. Aber es geht schließlich um einen guten Zweck.

Ein Denkmal ist ein Versuch mit spezifischen Mitteln, zu dem die Ortsgebundenheit gehört, eine plastische Darstellung zu schaffen, die im besten Fall über die Summe der Beschreibungen hinausgeht, indem sie abstrahiert und so anlangt an einen imaginären Punkt umfassenden Verstehens. Daß dies für die Shoah in einer zentralen Antwort, sozusagen repräsentativ gelingen könnte, kann nur einem Verständnis entsprungen sein, das die historische Einebnung von Auschwitz schon hinter sich hat und mit der so gewonnenen Chiffre entweder nationale Politik machen oder Selbstdarstellung betreiben will.

Aber auch diese Kritik der Zentralität basiert auf der Annahme, es ginge um die ermordeten Juden. Inwieweit ist diese Annahme zutreffend? „Denkmal für die ermordeten Juden Europas": Anscheinend gehen die Initiatoren, die auch diesen Titel ersannen, davon aus, daß den „ermordeten Juden Europas" in *einem* Denkmal gedacht werden kann, weil den in Rede stehenden Menschen ein gemeinsames Schicksal bereitet wurde. Nicht nur wurden sie als Juden definiert, sondern – und das macht sie historisch uniform – auch als Juden ermordet. Folglich steht das Denkmal semantisch in der Tradition derer, die die Uniformität hergestellt haben. Andernfalls wäre versucht worden, das Nichtidentischsein, das vor dem Zugriff der Mörder bestand, zumindest in den Blick zu bekommen. Nun sollen in den favorisierten Entwurf der „Mega-Grabplatte" die Namen der Opfer eingeschlagen werden. Bei anderen Vorschlägen, z.B. dem zweitplazierten, sind es die Namen von Konzen-

trations- und Vernichtungslagern, die Teil des Denkmals wären. Bekanntermaßen sind aber unzählige Opfer der Nazis von diesen nicht registriert worden, gleich wie viele Orte der Vernichtung keine benennbaren Lager waren. Dies zu übergehen, heißt, das Geschehen um das essentielle Faktum des anonymen Mordens im ersten Fall, und um die massenhaften Tötungen in verstreuten Dörfern durch Polizeibataillone und andere willige Bürger im zweiten Fall zu kürzen. Natürlich verkürzen alle Entwürfe das Geschehen zwangsläufig um entscheidende Anteile; was wiederum zur Themenstellung zurückführt.

Das zu errichtende Denkmal steht zwar „für" die ermordeten Juden Europas, entgegen einem ersten sprachlichen Eindruck interessiert es sich jedoch nicht für die Opfer jenseits ihres summarischen Opferstatus. Sein Ausgangspunkt ist die vollzogene Tat. Gut, dann müßte es sich aber, um nicht die distanzierte Perspektive Unbeteiligter einzunehmen, mit den Motiven der Täter, mit der inneren Struktur der Tat beschäftigen. Anhaltspunkte dafür finden sich noch weniger. Vom Mord als einem Tathergang, einem gesellschaftlichen Prozeß, ist keine Rede. Es waren Juden, die da starben – aber wie lange ist das jetzt her. Geschaffen wird ein Ort für ein Gedenken, daß sich in trauernder Erinnerung an Leid, Tod und Unmenschlichkeit ergeht. Die posthume Einverleibung der Juden als Opfer ist kein Ausdruck einer reflektierten Distanz zur Tätergeneration, sondern einer der Distanz zum Reflektieren der Tat.

Diese Ignoranz ist nicht zufällig und auch kein charakterliches Problem der KünstlerInnen und InitiatorInnen, sondern fußt eben genau auf den soziohistorischen Gegebenheiten im Land der Täter. Die selbstverständliche Annahme, es ließe sich in Deutschland der Ermordung der Juden gedenken, wenn man nur erinnern wollte, sieht davon ab, daß in nicht wenigen Teilen der deutschen Bevölkerung keine emotionale Bindung an ein Tatgeschehen im engeren Sinn vorhanden war, oder, weniger psychoanalytisch ausgedrückt: man vom Genozid so genau nichts wissen wollte. Zwar gab es nach der öffentlichen Entrechtung und Aussonderung der deutschen Juden, als z.B. in Hamburg am Hafen wöchentlich der Hausrat der deportierten Juden verkauft oder versteigert wurde, genug Anhaltspunkte auch für Daheimgebliebene. Erinnerbar im Sinne der Rekapitulation eigener Erlebnisse ist jedoch allenfalls das Verharren in der Indifferenz zwischen der Genugtuung darüber, daß es den Juden mal gezeigt wird, und einem fragmentarischen Wissen, wie das genau aussieht. Da sich auch die unmittelbaren Akteure der Morde nach ihrer Kriegsheimkehr bemühten, ihre eigenen Lügen zu glauben, kann sich die Nachkriegsgeneration, außer an Hunger und Entbehrungen, zuvorderst des erst beleidigten, später auftrumpfenden Redens über die Besatzer und deren moralische Verurteilung „der Deutschen" erinnern. Die gesamte Dokumentation der Naziverbrechen, die Organisierung juristischer Sanktionen wie fast jegliche Form grundlegender Reflexion wurde jahrzehntelang von außen (z.B. was die Reflexion angeht, von jüdischen EmigrantInnen wie Arendt oder Neumann) herangetragen. Als in Deutschland die Unterrichtung der Schüler über die NS-Zeit tatsächlich stattfand, beruhte sie auf der Einsicht, daß die Wahrheit der Alliierten über den 2. Weltkrieg durchsetzungsfähiger und moralisch einwandfreier war, aber nicht auf der Durcharbeitung eigener Erinnerungen. Gedenken heißt daher, etwas überspringen und den Stoff der Reedukation erinnern. Nicht umsonst wird, wenn, wie in den letzten Jahren häufig, Neonazis öffentlich auftreten, geradezu beschworen, daß sie aus aktuellen Konstellationen heraus verblendet sind. Keinesfalls einräumen möchten die Propagandisten der Zivilität dieser Republik, daß deren Wahrnehmung einer historischen Kontinuität berechtigt ist, weil die Erinnerungen des braunen Großvaters allemal *authentischer* sind, als das demokratisch eingeübte Gedenken der Verbrechen, die – bloß – „im Namen des deutschen Volks" (Kohl) begangen wurden. Der rundweg positive Bezug auf den NS ist die logische Alternative einer mit falschem Pathos nachgesprochenen Denunziation. Ein Deutschland, daß um jeden Preis (auch um den, daß der durch Brandstiftung verursachte Tod von zehn Flüchtlingen unaufgeklärt bleibt) als das „andere", das geläuterte demokratische erscheinen will, braucht Dokumente des Vollzugs dieser Läuterung.[16] Die Errichtung eines Holocaust-Denkmals in Deutschland behauptet und dokumentiert diese Distanz zur Nazivergangenheit, denn gleichzeitig legitimiert nur sie einen solchen Akt, andernfalls wäre er eine Verhöhnung. Zwar wird auch von hohen Repräsentanten der einst überfallenen Länder diese Distanz bestätigt, aber dort ist im kollektiven Gedächtnis eine ganz andere Erinnerung bewahrt.

„Gemeinsam ist dem Gros der Entwürfe eine Sentimentalität, die 'große' Gefühle zu mobilisieren sucht, ohne historische Fragen zu provozieren. Sie bedient sich vielmehr mythischer Vorstellungen, denen zufolge sich eine neue 'Einheit' durch eine (symbolische) Vergegenwärtigung des Schreckens und eine damit verbundene Läuterung einstellt,... Die überwältigende Zahl der eingereichten Entwürfe weicht also vor der Auseinandersetzung mit der Geschichte aus und verstellt die Frage, wie diese Geschichte möglich war und wie sich ähnliches verhindern läßt."[17] In diesem Resümee spiegelt sich die Denkmalsintention. Dieses Denkmal soll Auskunft geben über die Verläßlichkeit der Läuterung. Und deswegen gibt es kein Denkmal des Mordes, daß immerhin einen Gedanken zurückführen könnte zu den Mördern und Wochenmarktbesuchern, ihrem Haß und ihrer Gewissenlosigkeit. Denn von dort gäbe es eine Spur in die Gegenwart.

"Weiterleben im Postfaschismus"

Es gibt keine sinnvolle Übersetzung der Kritik am geplanten Denkmal in eine politische Forderung. Im Rahmen der konzeptionellen Vorgaben, die, wie gesehen, eine inten-

dierte geschichtliche Deutung konkretisieren, gibt es keine künstlerische „Lösung". Und auch das bessere zentrale Denkmal stünde immer noch in der Gesellschaft, die von den Konjunkturgesetzen ihrer Betroffenheit nichts wissen will. Öffentlich zu fordern, daß das Denkmal nicht errichtet werden soll, verbietet sich, weil der diskursive Schatten dieser Forderung von ihrer möglicherweise guten Begründung nicht mehr eingeholt werden könnte.

Diesseits der Reflexion nationaler Gedenkpolitik sind die Linken in Deutschland erinnernde Subjekte (und ihre Autoren Sinnproduzenten). Ihre mit diesem Status eigentümlich verbundenen politischen Praktiken, ihr aufklärerischer Impetus sind Teil des Diskurses um den NS, wenn auch nicht des Mainstreams. Linke gerieren sich gerne als Verfechters der historischen Wahrheit im Kampf gegen den Revisionismus, gegen Leugnen und Vergessen. Am Werk sind mehr oder minder gut gerüstete Sachwalter der „eigentlichen Geschichte", die sich anscheinemd gerne den Linken offenbart. Mit diesem Gestus korrespondiert die Hochschätzung der ominösen „Authentizität", d.h., des Äußerns mittels ZeugIn oder Dokument. Die Sache ist ernst und der Judenmord ein heikles Thema. Sich an Originalmaterial zu halten, verschafft eine gewisse Sicherheit; man kann sich gleichsam dahinter verbergen. Die wohlfeile Erklärung, daß der Unterschied zwischen Ausstellungen, Dokumentarfilmen, Veranstaltungen mit Überlebenden einerseits und den fiktionalen Produktionen andererseits auch die qualitative Differenz markiert, blamiert sich bei näherer Betrachtung. Nicht nur sind einige der besten filmischen Arbeiten keine Dokumentarfilme (Claude Lanzmann z.B. verwendet in „Shoah" kein einziges Bilddokument), umgekehrt bestehen die sogenannten dokumentarischen Arbeiten nicht selten aus der Inszenierung pathetischer Ergriffenheit vor zu Fetischen verkommenen (Bild-)Dokumenten.

Zweierlei ist nun zu zeigen: Es braucht „fiktive Elemente", um die Geschichte zu schreiben, sogar für diejenigen, die gern als schützendes Amulett gegen den Geist des Revisionismus (an)getragen werden: die Überlebenden. Aber erst recht für die wackeren Linken und andere Stifter von Erkenntnis unter den Bedingungen der Kulturindustrie. Und, als



zweites: in der Gesellschaft der Nachkommen des Täterkollektivs laufen Anrufungen ins Leere, weil keine „Wahrheit" erinnert werden kann, sondern nur verschieden Partikel der Geschichte ihrer Verdrängung.

„Da die tatsächlichen äußeren Ereignisse der abgeschlossenen Vergangenheit angehören, ist man auf Überlieferungen, Zeugnisse und Darstellungen angewiesen. Die Vergangenheit muß für die Nachlebenden rekonstruiert werden."[18] Das ist banal und heißt doch nicht weniger, als daß über die Anordnung von Zeugnissen, über die Schnittfolgen von Dokumentarmaterial, über die räumlichen Bedingungen einer Veranstaltung Artefakte der Erinnerung produziert werden. "Auch mir scheint es manchmal, daß die Erinnerungen, die ich im Gedächtnis herumtrage, mir fremd sind, nämlich sie sind der Person fremd, die ich seither geworden bin." Es ist das Paradox, nicht nur der Auseinandersetzung von Überlebenden, daß es „fiktive Elemente ... braucht, um Gedächtnis einen Weg zum Ausdruck zu bahnen. Solche Bastler sind im Grunde alle geworden, die über die Vergangenheit nachdenken. Man erfindet Neues mit Hilfe des Gewesenen."[19] Die Auseinandersetzung um den NS ist heute im wesentlichen eine Frage der wirkmächtigen Anordnung von Bildern, Begriffen und Emblemen, weniger eine von Beweis und Zeugenschaft. Jedes Dokument, auch das dramatischste, ist nur Material einer Interpretation und als solches einer filmischen Inszenierung etwa nicht grundsätzlich überlegen. „Wer auch immer sich wie auch immer mit dem Holocaust abgibt, interpretiert." Auch die „vermeintliche Sachlichkeit der aufbewahrten Objekte und Texte trügt. Die Rezeption verändert das Faktum. Eine leere Baracke, in der niemand mehr wohnt und die nur noch zum Besuchen da ist, ist wie ein Stück Treibholz, das, aufs Klavier gelegt, zum ästhetischen Objekt wird, einfach dadurch, daß es zur Schau gestellt ist. Gerade ein solcher Barackenbesucher wird drauflos interpretieren,... aus dem Stegreif."[20]

Es gibt Orte, die zu besuchen für den Versuch etwas zu verstehen, fast unabdingbar sind. Der Kampf um Mittel zum Erhalt und die Art der Gestaltung von Gedenkstätten an den Orten der ehemaligen Lager zeigt, daß das von sehr verschiedenen Seiten begriffen wird. Die Erhaltung des Ortes und seiner Dokumente bietet jedoch keinen Schutz vor Re-Vision der Ereignisse, von der sie als „Fragment" künden. „Stätten wie diese erhärten mehr oder minder jede wie auch immer geartete Version des Geschehens, die ihnen beigegeben wird."[21] Das „Gelingen"

einer Studienfahrt nach Auschwitz ist nur in zweiter Linie von der Konzeption der dortigen Gedenkstätte abhängig, in erster Linie aber von der reisenden Gruppe, der Wahrnehmungsstruktur ihrer Mitglieder, ihren ideologischen Voraussetzungen und den Grenzen ihrer Reflexionsmöglichkeiten. So wie im schlechten Fall (der vielleicht der Normalfall ist), eine solche Reise verdummen kann – dumm insofern, daß schablonenhafte Erklärungen und moralische Empörung die bis dato leer gewesene Ecke im Kopf mit Sinn erfüllt haben – kann die tatkräftige Beschäftigung mit einer in nationaler Intention gefertigten Geschichtsdeutung einen Begriff vom Ausmaß der Verfälschung vermitteln.

Die Prämisse, historische Wahrheit ließe sich besonders getreu anhand dokumentarischen Materials vermitteln, führt zu einem gravierenden Problem: Das Vorweisen echter Dokumente, wahrer Daten und tatsächlicher Überlebender, kurz: der Gestus der Aufklärung durch Authentizität droht unter der Hand umzuschlagen, weil das Feld, auf dem die Schlachten geschlagen werden kein neutraler Acker ist, sondern ein gesellschaftlicher Kontext. Und in dem sind die Worte von Alltagswahrnehmungen besetzt und die Begriffe des Schreckens entwirklicht. Erinnern bezeichnet hier pathetischeres als die Anwendung einer Fähigkeit und Gedenken steht für das Erlernen eines Codes, um mit Auschwitz zu hantieren. Zuerst, um den Stachel, den etwas Unverstandenes zurück läßt, zu ziehen. Im weiteren vielleicht, um damit ein massenmörderisches Vorgehen irgendwo auf der Welt anzuprangern. Denn das ist ein Effekt gut gemeinter und gemachter Erinnerungsarbeit: sie verbreitet Sicherheit. Danach wissen alle, wovon sie sprechen. Diese Stringenz mag notwendig sein, um die Reaktion zu blamieren. Man kann schlecht einem leidlich informierten Publikum, das Antworten sucht, bei einem Gedenkstätten-, Kino- oder Veranstaltungsbesuch damit kommen, daß sich viele Fragen immer wieder neu stellen. Konsument und Konsumentin sind es gewohnt mit geringem Aufwand in einem überschaubaren zeitlichen Rahmen, den Gegenstand in den (Be-)Griff zu bekommen. „Die Darstellung der Wirklichkeit, wie sie durch die Muster der Kulturindustrie vorgeschrieben wird, prägt die Erwartung der Konsumenten an jede Form der Erkenntnis."[22] Und also ist die linke Aufklärung bestrebt, rational, faktensicher und aus einem Guß zu sein. Nur leider ist das die Logik der Simplifizierung, der Anpassung von Auschwitz an ein diskursverträgliches Maß an Schrecken.

„Die naturwüchsige Tendenz der Menschen, das Universum der Konzentrations- und Vernichtungslager sich menschlich vorzustellen, auch und gerade dann, wenn man die verübten Praktiken als 'unmenschlich' bezeichnet, läßt sich nur brechen, wenn man den Kommunikationsstrom unterbricht."[23] So lautet eine Schlußfolgerung nach der Lektüre Imre Kertesz' Darstellung eines eigentümlich fehlschlagenden Dialogs zwischen dessen Ich-Erzähler, der die Lager überlebte und einem gutwilligen Journalisten im Jahre '45.[24] Die Darstellung des Ich-Erzählers und das an bürgerlichen Konventionen geschulte kommunikative Vermögen des Zuhörers entsprachen sich nicht.

Neben den „Mustern der Kulturindustrie" sind es die Produkte selbst, die die Suche nach der erträglichen Wahrheit bedienen und zum Maßstab weiterer Rezeption werden. „Jede Aufklärung bietet ihr Wissen auf eben denselben Märkten an, die schon von den Artefakten der Kulturindustrie beherrscht werden."[24] Der Anspruch, einen weniger auf Konsum denn auf Erkenntnis zielenden Beitrag zu leisten, ist hilflos in seiner Emphase, weil die bereits konsumierten Produkte die Bedingungen der Erkenntnis abstecken. „Das Wort Holocaust löst inzwischen die Erinnerung an kulturindustrielle Produktionen aus – an die TV-Serie, an 'Schindlers Liste' oder an den Besuch von Museen oder Gedenkstätten..."[26] Die Kategorien in denen Auschwitz, NaziDeutschland, Judenmord verarbeitet werden, sind längst von Artefakten geprägt, die sich massenmedial vermitteln ließen.

Die Anrufung der Nachkommen des Täterkollektivs, anhand von Zeugnis und Dokument das wirkliche Geschehen zu begreifen, ignoriert den Aspekt der Kontinuität in der Nachkriegsära. Der Dynamik, die der Genozid in der Tätergesellschaft über die Tat hinaus entwickelte, läßt sich nicht mit der Vermittlung von Wissen, dem Schließen vermeintlicher Informationslücken entgegentreten. Das Nichtwissen, das auf dem Nichtwissenwollen basierte, ist durch ein Bescheidwissen ergänzt worden, das nur mit Unvorhergesehenem zu erschüttern ist. Nichts gegen Fakten für die, die sie suchen. Darüber hinaus aber gilt: eine Aufklärung, die sich für ihre Begrenztheit nicht interessiert, dient primär der Selbstvergewisserung. Sicher ist es ungleich schwerer, statt aus den Quellen zu zitieren oder einen Überlebenden als Authentizitätsfetisch und Garanten der Wahrheit vors Publikum zu zerren, eine Bearbeitung des eigenen begrenzten Verstehens zu Wege zu bringen, und selbst im Durchleben der eigenen Abgrenzungen und Rationalisierungen einen Artefakt zu produzieren, ohne sich dahinter zu verstecken, daß man ja keine Fiktion betreiben wolle, sondern Dokumentation und die fordere Zurückhaltung. Die Zurückhaltung ist keineswegs so selbstverständlich, daß man keine Verantwortung für sie hätte: Klingt der Abend mit dem Überlebenden aus in den höflichen Floskeln der Talkshow, ist das eine Entscheidung, klingt er aus mit der pathetischen Versicherung nie, nie vergessen zu wollen, bevor es zum Bier geht, ist auch das eine. Man hat einen Produzentenstatus und steht vor dem Problem sich zu *der* Geschichte in ein Verhältnis zu setzen – kein Ausweg.

Es gibt keine eigentliche Erinnerung. Bleibt dennoch „alles irgendwie erhalten"? Vielleicht nicht in dem Sinn, daß eine ursprüngliche Wahrheit erfahren, bewahrt und verteidigt werden kann, sondern so, daß neben den Zeugnissen und Dokumenten die Fülle des Vermiedenen, Unausgesprochenen und Verdrängten als Surrogat weitergereicht wird; unklar, chiffriert und affektge-

laden, aber soweit vorhanden, daß die Anstrengung des Denkens und Deutens es vermag, einer Tatwirklichkeit näherzutreten, oder anders gesagt: eine Konstruktion zu entwickeln, die in der Vergangenheit gegründet ist und nicht in der Gegenwart der nationalen Determinationen. Stellt man sich seinem Status als Produzent, wird man unweigerlich mit dem Problemen der Darstellbarkeit konfrontiert. Natürlich käme man nie umhin, über die Qualität der (Re-)Konstruktionen zu reden. Diese Zugriffsmöglichkeit der Kritik aber wäre ein Fortschritt gegenüber einer Situation, in der sich die Inszenierungen hinter den Dokumenten verbergen.

Eine Absicht heute könnte sein, gegen das Verschließen mittels flacher Wahrheiten, definierter Orte und fixierter Emotionen immer wieder neue Ansätze (filmische, literarische, plastische, aktionistische) einer Rekonstruktion zu setzen, die nicht nur den staatstragenden Diskurs zu unterminieren sucht, sondern jede „gnädige Fixierung" an die sich gewöhnt werden kann, deren Schreckensdimension handhabbar wird, zerstört. Nicht umsonst suchte Herzog (in Buchenwald '95) nach „dauerhaften Formen". Dagegenzusetzen wäre die wiederkehrende Kontextualisierung der aktuellen Neudeutungen mit der Täterkollektivgeschichte.

Erinnern, das sich bei den nachgeborenen Generationen auf Nichterlebtes bezieht, kann nur das Erinnern des Gelernten, des von Autoritäten als das Zuerinnernde ausgegebene sein, oder das Erinnern einer Verdrängungshaltung vorhergehender Generationen (was früher die Verdrängung der Liebe zu Hitler war, ist heute vielleicht die Erinnerung daran, daß der Familienfrieden auf dem Verzicht des Insistierens beruhte). Ersteres bedient die Chiffrierung, die Fetischisierung. Ich erinnere mich an den Film mit den Leichenbergen und an eine Konnotation Auschwitz. Zweiteres ist die Erinnerung an das, was in den Sockel der herrschenden Denkmalskultur versenkt ist und vergessen gemacht wird. Denn die Denkmalskultur heute funktioniert nur auf der Basis der geschaffenen Distanzen und Aporien. Ihre Deutungen und Ikonographien basieren auf dem Triumph des Schweigens: Das anhaltende Schweigen über die Profite deutscher Firmen mittels Zwangsarbeit, das Aufrecherhalten der Standardlügen, daß der überwiegende Teil der deutschen Bevölkerung Hitler gar nicht wollte, von Vernichtungskrieg und Behindertenmord nichts wußte und als Landser sauber blieb. Daß es eine Stunde Null gab, aus der „wir" uns mit eigener Hände Arbeit wieder nach vorne geschafft haben.

Die Beschreibung dessen hat kaum eine Chance diskursive Wirkung zu entfalten, weil die Leerstelle des Schweigens inzwischen nahezu vollständig besetzt ist. Es könnte die szenische Arbeit eines politischen Projekt sein, all das aufzutürmen, was zur Abwehr im Nachkriegsdeutschland aufgetürmt wurde. Als Rekonstruktion einer Weigerung, deren Sinn und Nutzen fortdauert. Über die Anstrengungen der letzten fünfzig Jahre läßt sich eine Geschichte erzählen, die eine Ahnung gibt von der Dimension dessen, was zu verschweigen war und heute mit aller Kraft gedeutet wird.

[1]Salomon Korn: „Logik der Argumente schlittert auf schiefer Ebene", in Frankfurter Rundschau v. 22.2.96.
S. Korn ist Beauftragter für Gedenkstätten im Zentralrat der Juden in Deutschland.
[2]Ebd.
[3]Silke Wenk: „Ein 'Altar des Vaterlandes' für die neue Hauptstadt?", Fritz Bauer Institut, Frankfurt a.M. 1996 S.10
[4]Salomon Korn: „Der Tragödie letzter Teil – das Spiel mit der Zeit"", Frankfurter Rundschau v. 13.9.96, S. 18
[5]Ebd.
[6]James Edward Young: „Die Textur der Erinnerung. Holocaust-Gedenkstätten", in Hanno Loewy (Hg.): „Die Grenzen des Verstehens" Reinbek bei Hamburg 1992, S 216
[7]Ebd., S. 217
[8]Ebd., S. 229
[9]Ebd., S. 222
[10]Salomon Korn, Vgl Anm. 4
[11]Tim Darmstädter: „Die Verwandlung der Barabarei in Kultur", in Michael Werz (Hg.): „Antisemitismus und Gesellschaft", Frankfurt a.M. 1995, S. 124
[12]Teil des Titels eines Buchs v. P. Märthesheimer/Ivo Frenzel, Frankfurt a.M. 1979
[13]Tim Darmstädter, a.a.O. S. 133
[14]Götz Aly: „Wider das Bewältigungs-Kleinklein", in Loewy a.a.O. S. 47. Die nun publizierten Gedenkschriften titeln häufig mit der Formel „Widerstand und Verfolgung in ...", suggerierend, die Verfolgung sei im wesentlichen, Folge eines politischen Widerstands gewesen. Sogleich verschwinden die Motive der Verfolgung von Juden, Sinti und Roma, Behinderten, Schwulen.
[15]Norbert Frei: „Auschwitz und Holocaust. Begriff und Historiographie", in Loewy a.a.O., S. 107
[16]Immer mal wieder tritt deutlich zu Tage, daß es auf juristischem Gebiet Direktiven geben muß, die verhindern sollen, daß das Bild des geläuterten Deutschlands Schaden nimmt. Im Mordprozeß gegen Thomas Lemke vor dem Essener Landgericht wird der Zusammenhang zwischen den drei Morden und dem Faschistsein des Täters so offenkundig übersehen, wie es nur funktioniert, wenn ihn alle, Kripo, Staatsanwaltschaft und Gericht begriffen haben.
[17]Silke Wenk, a.a.O., S 6,7
[18]Tim Darmstädter, a.a.O., S. 126
[19]Ruth Klüger: „Von hoher und niedriger Literatur", Göttingen 1996, S. 33,34. Ruth Klüger, 1931 in Wien geboren, überlebte Theresienstadt, Auschwitz und Groß-Rosen.
[20]Ebd., S. 41
[21]James Edward Young, a.a.O., S. 215
[22]Detlev Claussen: „Die Banalisierung des Bösen", in Michael Werz: „Antisemitismus und Gesellschaft", Frankfurt a.M. 1995, S. 24
[23]Ebd., S. 22
[24]Imre Kertész: „Sorstalnság",Ungarn 1975, dt. „Mensch ohne Schicksal", Berlin 1990. Diese Ausgabe ist vergriffen, es gibt eine neue Ausgabe mit neuer Übersetzung, erschienen bei Rowohlt („Roman eines Schicksalslosen") die m.E. die Zumutung, die der Text darstellt, zu glätten sucht. Imre Kertész, 1929 in Budapest geboren, überlebte Auschwitz und Buchenwald.
[25]Detlev Claussen, a.a.O., S. 24
[26]Ebd., S. 16

Seit einigen Jahren verbreitet sich in der Antifa-Bewegung die Einsicht, man müsse das klandestine und subkulturelle Autonomenmilieu überwinden, um erfolgreiche und wahrnehmbare Politik betreiben zu können. Dabei wurden die Bereiche „Medien", „Kultur" und „Geschichte" als Felder politischer Einflußnahme und Auseinandersetzung erkannt. Einige Stimmen aus der Organisationsdebatte der Antifa-Bewegung Anfang der 90er gingen sogar soweit, den Aufbau einer „antifaschistischen Kultur" zu fordern. Dies sollte über vielfältige Öffentlichkeitsarbeit, Veranstaltungen, Konzerte, Ausstellungen und über eigene Publikationen bewerkstelligt werden. Die Organisationsdebatte endete vorläufig mit der Bildung zweier größerer „Antifaverbände", dem „Bundesweiten Antifa (Vernetzungs/Informations-) Treffen" (BAT) und der Antifa-Aktion (AABO), daneben entstand eine Vielzahl, teils lockerer, teils kurzlebiger regionaler Zusammenschlüsse.

kultur- und geschichtsarbeit in der antifaschistischen bewegung

Welche kulturellen Impulse gehen von diesen Zusammenschlüssen aus?
Wurde in den letzten 5-7 Jahren an einer „antifaschistische Kultur" bzw. an einer, wie z.T. gefordert, „Gegenkultur" oder „Antagonistischen Kultur" gearbeitet ?
Zur Beantwortung dieser Frage werfen wir einen Blick auf die Symbolik, die grafischen Erzeugnisse und die „Festkultur" der Antifa-Bewegung. Beispiele aus den Jahren 1992 bis 1997 dienen dabei als Anschauungsmaterial.
Doch zunächst gilt unsere Aufmerksamkeit der „Geschichtsarbeit", d.h. der öffentlichen und politisch motivierten Auseinandersetzung mit linker Geschichte und bürgerlicher Geschichtsdarstellung. In diesem Bereich haben besonders seit dem Frühjahr 1995 viele Veranstaltungen stattgefunden, bei denen ehemalige Widerstandskämpfer und Kämpferinnen, ehemalige Häftlinge oder linke Historiker und Historikerinnen auftraten. Im Folgenden werden einige Schwierigkeiten und falsche Erwartungen von Publikum und Veranstaltenden skizziert.
Daß die Auseinandersetzung mit Geschichte generell sinnvoll ist, und durchaus politisch-offensiven Charakter haben kann, wird hier allerdings nicht bestritten.

Politische Funktionen von Geschichtsschreibung

Geschichtsschreibung dient im Allgemeinen denjenigen politischen Kräften, die sie protegieren oder direkt in Auftrag geben. Dies können sowohl Regierungen bzw. systemtragende Kräfte sein (bspw. KPdSU), wie auch politische Parteien oder Strömungen (bspw. parteinahe Stiftungen), aber auch kleinste Gruppen und politische Sekten, die sich in ihrer Selbstdarstellung einen geschichtlichen Rahmen wählen. Allen gemeinsam ist das Interesse an einer Geschichtsdarstellung, die die eigene Rolle in der Gegenwart aufwertet, bzw. als historisch gewachsen und damit folgerichtig und sinnerfüllt erscheinen läßt. Geschichte dient zum einen als Politur für opportunistische, taktische und lobbyistischer Tages- und Machtpolitik, die damit im Licht historischer Bedeutung und Legitimität erstrahlt, zum anderen dient sie der Formung einer eigenen Gruppenidentät und bietet damit die Grundlage für Gedenkrituale und die Produktion von Fetischen. Von diesen Mustern können auch Antifagruppierungen u.ä. nicht ausgenommen werden. Gerade eine relativ „junge" Bewegung wie die Autonomen, könnte versucht sein, ihre Begrenztheit als subkulturelle Mittelschichtsrevolte durch die Konstruktion von „Traditionslinien" zu überwinden. Gelegentlich tauchen in der Antifa-Agitation durchschaubare Konstruktionen von „Erbfolgen" auf, die offensichtlich unwissenschaftlich und unhistorisch sind.

Ein Beispiel: Auf einem Plakat sind in vertikaler Anordnung historische Fotos zu sehen, die episodenhaft die Enstehung der heutigen Antifabewegung illustrieren. Die Reihe beginnt mit der Antifa-Aktion von 1932, und geht über Antifaschulen in sowjetischen Kriegsgefangenenlagern zu Demonstrationen von K-Gruppen und zu Antifaaktivitäten der 90er.
(KUK: „Kämpfende Jugend, her zur Antifa-Aktion !", Göttingen 1992).



In einer anderen Darstellung gibt es eine horizontal verknüpfte Bildreihe. Das linke Foto zeigt Liebknecht, der auf einer Kundgebung 1919 spricht und dabei mit der Hand zum rechten Bildrand weist. Dort findet sich ein Barrikaden - foto von den Kämpfen im Berliner Zeitungsviertel im Jahre 1919. Spartakisten schießen von links nach rechts . Hier schließt das dritte Bild an: Eine Antifademo von 1996 marschiert ins Bild.
(AABO: Aufruf zum Antifablock auf der Luxemburg/Liebknechtdemo, Berlin 1997)

Weiter erzeugte dieses identitätsfixierte Geschichtsbild ein „Fan"-Verhalten, mit Bedürfnissen nach guten historischen Figuren, die dann wie Popstars durch Poster, T-Shirts, Bilder etc. verehrt werden (bspw. Che, Castro, Luxemburg, Trotzki) und nach Bösewichtern wie Stalin, Mielke und Pol Pot, die den Orkus der linken Mythenlandschaft bevölkern. Gute und böse Gestalten sind die Fixpunkte eines personalistischen Geschichtsverständnisses, nach dem man sich als guter Mensch zu erkennen gibt, indem man Fan der „Guten" ist. Besonders im Gespräch mit linken „Zeitzeugen", die symphatisch und anschaulich erzählen, fällt es dem Publikum oft schwer, die behandelten Zusammenhänge abstrahierend zu betrachten und sich nicht zu identifizieren. Diese Haltung führte dazu, daß Veranstaltungen und Texte, die keine Identifikationsangebote machten, indem Helden, Schurken oder actionbetonte Geschichtsepisoden präsentiert werden, als „langweilig", „unpolitisch" oder „bürgerlich" empfunden werden. Dies ging soweit, daß sich Antifas gelegentlich in ihrem Gesinnungsfrieden gestört fühlten, wenn alte Widerständler oder Parteikommunisten nicht den autonomen Meinungskanon der 90er mitsangen und im Bezug auf Familie, Arbeit und Nation ein anderes Weltbild hatten – ein notwendig anderes Weltbild, denn sie wurden in den 20er/30er Jahren sozialisiert. Wer also erwartete, daß eingeladene Widerstandsveteranen und Historiker die „eigene" Meinung präsentieren sollten, um damit der heutigen Antifabewegung eine Art Absolution zu erteilen, zeigte nur seine ahistorische Position. Ein Kon-







zept, nach dem bestellte „Gutachter“ die eigene propagierte Gesinnung durch Anekdoten und Linienlegitimationen aufwerten sollten, war und ist zum Scheitern verurteilt. Ein derart funktionales Interesse an Geschichte ist in einer pluralistischen Informationsgesellschaft zu unglaubwürdig und nicht ernstzunehmen.

Geschichtsbetrachtung als politisches Kampffeld

Geschichtsschreibung und die öffentliche Debatte darüber zeigen die politischen Kräfteverhältnisse der Gegenwart an. Hier messen sich die verschiedenen politischen Parteien (früher auch: Systeme), Strömungen, Bewegungen. Wer die Definitionsmacht über die politischen Begriffe erlangt, und wessen Auslegungshorizont der vergangenen Ereignisse in Medien, im Alltag und in den Schulbücher Durchsetzung findet, dominiert die politische Struktur der Gegenwart. Diese Binsenweisheit findet ihren Ausdruck sowohl in der DDR-Geschichtsschreibung, in der die SED eine systembedingte Monopolstellung innehatte, wie auch in der gegenwärtigen gesamtdeutschen Geschichtsschreibung, die von einer bald 20-jährigen national-konservativen Herrschaftsperiode dominiert wird. In der Hauptströmung des konservativen Geschichtsrevisionismus lassen sich mehrere Ziele ausmachen: Die Historisierung des Nationalsozialismus als abgeschlossene Episode, die Normalisierung der deutschen Nationalgeschichte, in der der NS wie eine Ausnahme erscheint, und die Diffamierung des Kommunismus als totalitäre Ideologie mit terroristischer Praxis. Während die ersten beiden Ziele durchaus funktional für die Außenpolitik der Berliner Republik sind – denken wir nur an Bundeswehrauslandseinsätze, Diplomatie und Einflußnahme in Europa und Nahost, den Drang zum Weltsicherheitsrat und zur Weltpolitik – dient letzteres Ziel der ideologischen Absicherung des eigenen Systems, indem die historische Alternative des Kommunismus für illegitim erklärt wird. Trotz dieser dominierenden nationalen Strömung gibt es natürlich noch zahlreiche liberale oder linke wissentschaftliche Positionen, die sich in Universitäten, Tagungen und Publikationen Gehör verschaffen. Hier kann Geschichtsarbeit ansetzen.

Aktuelle Debatten können durch linke Positionen bereichert oder beeinflußt werden, indem bspw. komplexe Sachverhalte ohne grobe ideologische Verzerrungen im linksradikalen Kontext diskutiert werden. Darüber hinaus kann propagandistisch polarisiert werden („Deutsche Täter sind keine Opfer“, „Rote Armee = Befreierin“), um dann in Veranstaltungen und Publikationen wieder stärker zu differenzieren. Als wissenschaftliche Laien, die selbst keine Quellenforschung o.ä. betreiben, bleibt Antifas die Aufgabe, die richtigen Themen zur richtigen Zeit öffentlichkeitswirksam zu diskutieren, und zu versuchen, darüber Verbindungen zwischen verschiedenen akademischen, PDS-nahen und linksradikalen Milieus zu schaffen.

Beispiel: Im Jahre 95/96 fanden in Berlin sieben Veranstaltungen zum Thema „Der DDR-Antifaschismus“ statt Die Reihe der Antifa-Aktion Berlin hatte zum Ziel, der Abwicklung der kommunistischen Widerstandsgeschichte entgegenzuwirken. Trotz der grundsätzlichen Verbundenheit mit dem kommunistischen Antifaschismus und dem daraus erwachsenen Vorsatz, kein weiteres Material für das national-konservative Siegertribunal zu liefern, wurde klar, daß ein rundum positiver Bezug zum DDR-Antifaschismus heute nicht mehr möglich ist. Der offizielle DDR-Antifaschismus und seine Geschichtsschreibung dienten in erster Linie zur Legitimierung der DDR-Realität. Oberste Priorität hatte die



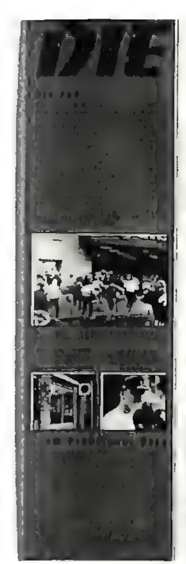
Stabilisierung der DDR und die Erziehung loyaler Staatsbürger und Bürgerinnen. Fehler, Sachzwänge und Taktiererei wurden nachträglich historisch stilisiert und in eine ideologische Form gegossen. Mit dem Ende des Systems ist auch seine Geschichtsschreibung historisch geworden. Die genaue Untersuchung der DDR-Politik und Ideologie im Rahmen der Vorbereitung der Veranstaltungen förderte eine Menge von Fehlern und taktischen Manövern ans Tageslicht.

Sämtliche ideologisch-politischen Produkte des Realsozialismus, einschließlich seiner Wissenschaften und Geschichtsschreibung, können heute nicht reproduziert werden, sondern müssen auf ihre taktisch-tagespolitische Akzentuierung und Anwendung hin untersucht werden. Es mußten daher, unabhängig von der ideologischen Kodierung der DDR-Quellen, die jeweiligen zeitgeschichtlichen Bedingungen untersucht werden, die den Rahmen für Widerstand bildeten: Die ökonomische und soziale Realität, die Wirkung von Milieus, von Medien, Zeitgeistströmungen und Weltbilder in dem behandelten Zeitabschnitt. Es mußte festgestellt werden, wer für seine Zeit fortschrittlich dachte und agierte.

Vorstellungen, die ideologische Außerungen aus den 20er oder 50er Jahren mit dem Wissen der 90er bewerten oder ein Bild, in dem „Linienkämpfe", „Helden", „Spalter" und „Verräter" die Geschichte bestimmen, erklären nichts. (Antifa-Aktion Berlin: „Der DDR-Antifaschismus" – Veranstaltungsreihe Berlin 1995/96)

Kulturproduktion

Die Klassenzugehörigkeit hat ihre identitätsstiftende und einigende Wirkung auf die Linke verloren. Mit der Deindustrialisierung und Deregulierung von Wirtschaft und Gesellschaft ist die traditionelle linke Subjektbildung weitgehend verschwunden. Parallel dazu gewinnt „Kultur/Kunst" als politisches und persönliches Identitäts-instrumentarium immer mehr Bedeutung. Anstelle der sich auflösenden sozialen Milieus werden auf dem Feld der Kultur Unterscheidungen zwischen „Innen" und „Außen", zwischen „uns " und den „Anderen", schließlich zwischen „mir" und den „Anderen" getroffen. Darüber hinaus befindet sich der klassische Politaktivismus in der Krise. Die Mitgliedschaft in Organisationen mit entsprechenden Verpflichtungen, Agitation auf der Straße, stundenlanges Debattieren um Positionen, Formulierungen, Strategien, erscheinen, von außen betrachtet, wenig attraktiv. Dieses Politikmuster aus den Siebziger Jahren hat ein staubiges Image, es wird mit Sektenhaftigkeit, Lustfeindlichkeit und persönlichen Einschränkungen assoziiert. In





der gegenwärtigen Freizeitgesellschaft erscheint „Kultur" dagegen gerade für jüngere und irgendwie „rebellische" Leute als attraktiveres Betätigungsfeld, zumal mit der Loveparade/Techno-Bewegung öffentliche Räume besetzt werden konnten (Illegale Clubs, Raves, Loveparades) und innerhalb der Partyszene die Möglichkeit besteht, sich individuell zu engagieren und abzugrenzen (durch Platten auflegen, einen bestimmten Geschmack haben, selbst Musik machen etc.). Vor diesem Hintergrund muß sich eine politische Bewegung mit dem Phänomen „Kultur" auseinandersetzen, muß eigene „Kulturgüter" produzieren und durch verschiedenste Medien verbreiten.

Betrachten wir die vergangenen Jahre der Antifabewegung, fällt als wichtigste Aktivität das Organisieren von Demonstrationen auf. Die „Kulturproduktion" beschränkte sich auf die Erfindung und Reproduktion von Symbolen, die möglichst weit verbreitet werden sollten. Wichtigstes Anliegen von Antifa-Demonstrationen war das buchstäbliche Zeigen eines möglichst großen Widerstandspotentials. Das Erscheinungsbild der Demonstrierenden (Kleidung, Anordnung, mitgeführte Zeichen) galt weithin als Gradmesser für ihre oppositionelle Haltung. Der optische Gegensatz zu bürgerlichen Demonstrationen war bewußt gewählt. Die mitgeführten Zeichen sollten zum einen in konfrontativer Weise mit dem Staatsapparat/Polizei in Verbindung gebracht werden und dabei immer wieder neu „oppositionell" kodiert werden, zum anderen sollten die eigenen Symbole von den Medien möglichst weit verbreitet werden. Als Optimum durfte eine gutbesuchte Demonstration gelten, deren zahlreich mitgeführte radikale Zeichen gegen die Polizei durchgesetzt wurden und mittels Film und Fotos bspw. des Kopftransparentes in den Medien reproduziert wurden. Hier ging es um linke Symbolpräsenz in der Öffentlichkeit.

Im Zusammenhang mit „radikalen" Demonstrationen, die z.T. inzwischen von gewaltigen Polizeitruppen begleitet und eingepfercht wurden, gewann „symbolische Militanz" an Bedeutung. Diese Militanz

äußerte sich im Werfen von Farbbeuteln und der Zerstörung mitgebrachter „feindlicher" Symbole, hatte sich also von realer Sabotage bereits abgelöst und stilisierte politische Gewalt .

Politisches Straßentheater und belehrende bildliche Darstellungen rundeten das Bild ab:

Hier wird das System, vertreten durch „seine" Symbole, von Subjekten bekämpft, die sich so anschaulich wie in einer grafischen Gebrauchsanweisung bewegen und ihrerseits durch Embleme ausgewiesen sind. Besonders in grafischen Darstellungen auf Flugblätteren und Plakaten fanden sich Häufungen von politischen Symbolen, die wiederum im Zusammenhang mit symbolischen Handlungen stehen. Die abgebildeten Handlungen waren einerseits oft zusammenkollagiert, zum anderen wirkten sie wie illustriertes Wunschdenken.



So entstanden im Antifa-Aktionismus reine Emblemkreisläufe: Zur Veranstaltung/Demo wurde mit bestimmten Zeichen mobilisiert. Demo und Veranstaltung hatten die Aufgabe, besagte Zeichen positiv zu kodieren und zu verbreiten. Die Medien reproduzierten die Zeichen, was wiederum motivierend für die nächste Aktion wirkte und die Gemeinschaft der Demonstrierenden unter den bekannten Zeichen konstituierte und festigte.

Die Begeisterung über diese permanente, mobilisierende Mobilisierung und das ereignisbedingte Medienecho machten die begrenzte Reichweite der eigenen Zeichen vergessen. Außerhalb der eigenen Klientel wirken die Symbole nicht mehr wie beabsichtigt.

Auch Agitproptheater, wie es von einigen Gruppen aufgeführt wurde, und die meisten Mobilisierungsplakate haben keine allgemeine Aussagekraft, obwohl sie oftmals unter dem Gesichtspunkt der Allgemeinverständlichkeit entworfen wurden. Stattdessen hat sich eine eigene Bild- und Symbolsprache entwickelt, die zwar in sich geschlossen ist, aber, von außen betrachtet, nicht unbedingt einleuchtet. Diese Sprache wirkte nur im eigenen Umfeld, sie war möglicherweise eher Erkennungszeichen der eigenen „Gruppe" als ein taugliches Agitationsmittel.

Beispiel: Ein Mobilisierungsplakat zeigt die wehende Antifa-Fahne. Auf der Fahne ist das Antifa-Zeichen zu sehen, das als Kern wiederum zwei wehende Antifa-Fahnen enthält. (Häufiges Motiv, wird seit Ende der 80er Standartmotiv, u.a. in Berlin, Göttingen,Bielefeld, Hamburg)

Ein weiteres Beispiel: Ein Plakat zeigt das verfremdete Schulungsgebäude einer Nazigruppe, im Vordergrund befindet sich ein werfender Arm, der durch einen Antifa-Zeichen-Aufnäher markiert ist. In der Bildmitte flüchten Nazis vor diversen fliegenden Gegenständen. Weitere Symbolleisten mit Antifa-Zeichen und Naziemblemen dienen als gestalterische Elemente.
(KUK: Plakat für Antifa-Demo in Northeim, Göttingen 1994)

Diese selbstbezügliche, überladene Formensprache konnte außerhalb der eigenen Gruppe nicht wirken. Die üppige Bild- und Textproduktion der Antifa-Bewegung wieß doch überwiegend Merkmale einer Subkultur auf – obwohl in der Organisierungsdebatte zu Anfang der 90er ausdrücklich die Überwindung des subkulturellen Autonomen-Milieus und die Öffnung allgemein hin zu „politisch Interessierten" anvisiert worden war. Die Dominanz der Symbole und Formen ließ vielmehr einen permanten und sinnlosen Form-Inhalt-Dualismus entstehen, aus dessen Logik heraus oft genug die „Aktion" schon beschlossen war, und händeringend nach sinnreichen „Inhalten" gesucht wurde, um die Gußform zu füllen.

Die Dominanz der Formen, die große Emblemproduktion als symbolischer Widerstand und die dabei verwendeten bildlichen und sprachlichen Codes sind Anzeichen dafür, daß die angestrebte Emanzipation der politischen Antifa-Bewegung von der Autonomen-Subkultur lediglich zur Herausbildung einer neuen, subkulturellen Antifa-Identität geführt hat. An dieser Stelle sollte eine kritische Selbsteinschätzung ansetzen. Ansonsten droht die gleiche Entwicklung wie in der orthodox-spontaneistischen Autonomenszene, die sich Anfang der Neunziger gegen Organisationsansätze aussprach und heute nahezu ausgestorben ist.

Politik des Tanzens – Soliparties

Im Bemühen um zeitgemäße Ausdrucksformen und Hipness wurden in den letzten Jahren mehrere, verspätete Wendemanöver durchgeführt:

Erst Anfang der 90ger löste sich die Herrschaft des weißen Hardcore und Punk bei Solidaritätskonzerten und -parties und als musikalische Untermalung von Demonstrationen auf. Hiphop verbreitete sich parallel mit dem Aktionsfeld Antirassismus und schien auch besser geeignet, das Agitationsfeld „jugendliche Migranten" abzudecken. Schließlich fand 95/96 eine Hinwendung zu House/Techno/Drum & Bass statt. Einmal waren diese Veränderungen von taktischen Erwägungen geprägt, galt es doch „Jugendliche anzuspre-

chen", zum anderen sind sie auch Ausdruck einer Vervielfältigung der rebellischen Identitäten und einer Infragestellung des bestehenden Selbstbildes. Deutlich wurde dies auch in der „Politik des Tanzens", die in linken Subkulturzentren zu beobachten war. Herrschte Anfang der 90ger vor den Bühnen noch das Recht des Stärkeren, indem männliche Mittelstands-Jugendliche ihre Körper rücksichtslos einsetzten, führte die Hiphop-Phase schon zu mehr Entspannung auf der Tanzfläche und zu einem weit gemischteren Publikum. Heute, im Zeichen einer importierten Clubkultur mit den dazugehörigen Flyern in technoider Grafik, hat sich diese Tendenz zur Vervielfältigung fortgesetzt. Mit der Verbreitung von Techno hat sich auch in der linken Szene wieder ein Trend zum aggressiveren, ausdauer- und kraftbetonten Tanzen entwickelt, allerdings in eher selbstbezogener Weise.

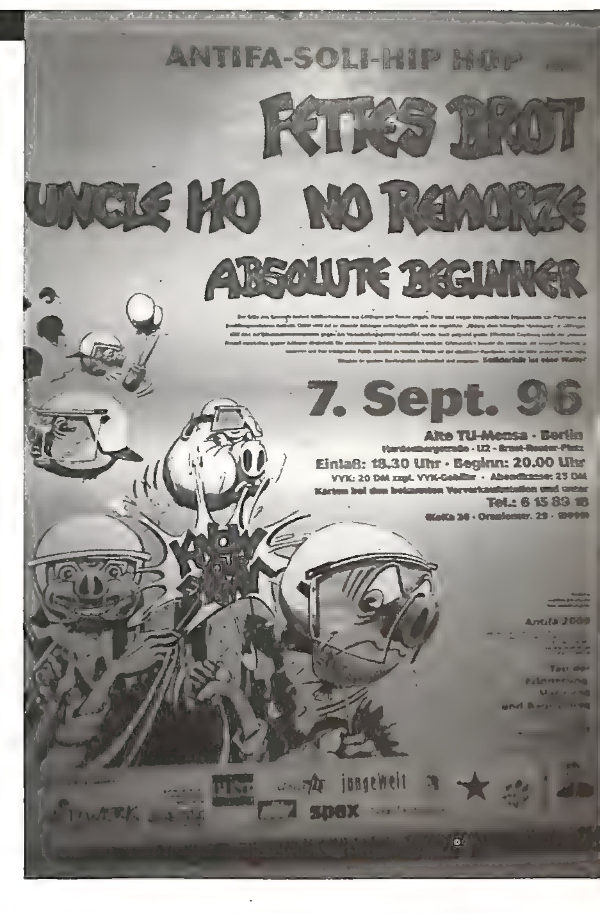
Bei Soli-Life-Events hatte sich der Punk/Hardcore länger gehalten. Zum einen wegen der biographischen Nähe vieler Musiker zum Publikum, zum anderen wegen explizit linksradikaler oder antifaschistischer Texte. Sicher spielte auch die verbreitete Vorstellung eine Rolle, man müßte den Haß auf das System mit „harter" Musik untermalen. Hardcore wurde auch gerne bei „kämpferischen" Demos zwischen den Redebeiträgen gespielt. Erst relativ spät trat Hiphop auf die Bühne.

Als Beispiel für die „modernisierte" Form von Solikonzerten dürfte das Antifa-Soli-Konzert der deutschsprachigen Rapper „Fettes Brot" im Herbst 1996 in Berlin gelten: Umfangreiche Öffentlichkeitsarbeit im Vorfeld (Pressemappen, massive Plakatierung, Zeitungsanzeigen) und eine gute Choreographie am Konzertabend (15- minütiger Antifa-Diavortrag, 90 Minuten Musik), Merchandise und Bücherstände sorgten für maximalen finanziellen und politischen Erfolg. (Antifa im ASTA der Freien Universität, Antifa Aktion Berlin, 1996)

Trotz dieser Modernisierungsversuche im linken Milieu blieb das Verhältnis vieler Antifakollektive zu Kultur funktional:

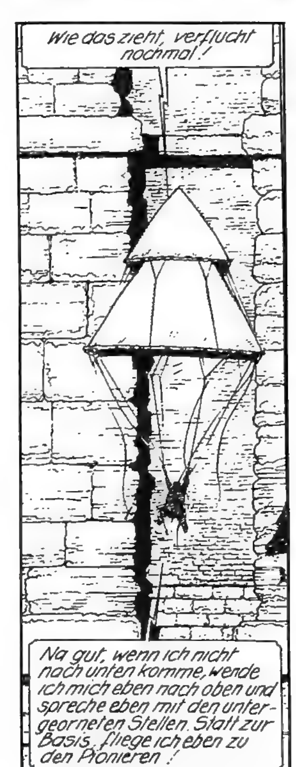
Es ging um Geldbeschaffung und Öffentlichkeitswirksamkeit, also um Werbung für die „ernste" Politik. Kulturarbeit mußte sich einfügen in die politischen Konzepte und blieb vielen Aktiven letzlich fremd. Die im Bezug auf linke „Festkultur" angedeuteten Veränderungen der Selbstwahrnehmung und Selbstinszenierung vieler Szeneaktivisten kontrastieren derzeit mit Tendenzen einer politischen Erstarrung. Die oben schon angesprochenen Anzeichen zur Herausbildung einer Antifa-Identität sind nicht zu übersehen. Daraus erwächst die Gefahr, daß die Ansätze einer offeneren, nicht unmittelbar an soziale und subkulturelle Zusammenhänge gekoppelten Politik wieder aufgegeben werden zugunsten einer Konstruktion von „Wir", die ein „Innen" und „Außen" definiert. Dies würde unbezweifelbare Fortschritte, die die organisierte Antifabewegung seit Ende der 80er gemacht hat, wieder in Frage stellen. Da sich die beiden größeren Antifazusammenschlüsse, AABO und BAT ohnehin unverkennbar im Zustand der Stagnation befinden, wäre ein Einigeln extrem ungünstig. Vielmehr muß für eine weitere Perspektive der Bewegung das Verhältnis zu „Kultur" und „Geschichte" in strategische Überlegungen miteinbezogen werden – Bullen, Nazis und der Imperialismus dürfen nicht die einzigen Fixstrene am Antifafirmament bleiben.

Text und Sammlung der Grafiken von C.Jablonski, Berlin im Februar 1997





GERAHMTER RAUM



von Georg Seeßlen



1994 fand in Hamburg die internationale Tagung „Ästhetik des Comic" statt. Seit 1981 hatte keine derartige Tagung mehr stattgefunden, und diese war die erste, die sich mit Fragen der Ästhetik des Comic beschäftigte. Die Tagung wurde von der Arbeitsstelle für Graphische Literatur (ArGL) veranstaltet. Die ArGL ist ein von Studierenden an der Universität Hamburg gegründetes Projekt, in dem sie mit den Lehrenden gleichberechtigt seit 1990 zum Comic forschen. Die beiden folgenden Vorträge wurden in der letzten Sektion „Comic als Ausdruck der Moderne" gehalten und führten zu einer lebhaften Abschlußdiskussion, die in einem Tagungsband dokumentiert wird. Der Tagungsband soll Ende dieses Jahres erscheinen.

GEZEICHNETE ZEIT

Wenn wir uns den Problemen der geschichtlichen Darstellung in den Comics nähern, so müßten wir eigentlich zunächst einen Begriff davon entwickeln, was Geschichte denn sei. Und ich muß wohl voranstellen, daß wir bereits an dieser Aufgabe scheitern müßten, wenn wir uns nicht darauf einlassen können, daß Geschichte schon in sich etwas Widersprüchliches ist. Natürlich können wir ganz allgemein das als Geschichte begreifen, was uns im Geschichtsunterricht der Schule davon vermittelt wird, nämlich ein Konglomerat von Namen, Daten und Ereignissen, die in der einen oder anderen Form durch Dokumente gesichert sind. Aber gleich darauf stellt sich die Frage, von wem und wozu Geschichte geschrieben wird, und die Begrenzung steckt schon in der relativ trivialen Antwort, daß die Geschichte von den Siegern geschrieben wird, daß alle Geschichte als Beschreibung des Vergangenen zunächst Sprache und Bild werden muß in einem Verständigungssystem, das aus einem heutigen Interesse und aus heutiger Wahrnehmung entsteht und das für den Rezipienten die Aufgabe hat, sozusagen einen umfassenden Sinn zu konstruieren. Geschichte ist also nur insofern überhaupt zu schreiben, als wir ihr einen Sinn unterstellen, sei es als verpflichtenden Mythos – also als etwas, was sinnvollerweise so weitergeht wie es begonnen hat – sei es als System der Fehler, aus denen zu lernen ist – Geschichte ist dann das, was sich nicht wiederholen darf.

Genau besehen ist also die Geschichtsschreibung und die Produktion von Fiktionen keineswegs so ausschließend voneinander unterschieden, wie es unserer Vorstellung entspricht; semiologisch betrachtet handelt es sich in beiden Fällen um nichts anderes als um die Organisation von symbolischen, so oder so bedeutenden Ereignissen von relativ repräsentativem oder symbolischem Charakter in einem Kontinuum von Raum und Zeit. Die Grundannahme der Geschichtsschreibung als positive Wissenschaft ist die Eindeutigkeit dieser Konstruktion; an einem Ort zu einer Zeit kann nur ein Ereignis stattfinden, das eine eindeutige Beziehung zu seiner Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft und zu seinem hier oder woanders hat. Eine historische Betrachtung der Ereignisse also versucht jene lineare und topographische Bewegung zu konstruieren, die es in einer mythischen Betrachtung nicht gibt, in der jedes Ereignis nur die Wiederholung eines anderen Ereignisses ist, das in der Vorgeschichte oder in der Raum- und Zeitlosigkeit der Götter bereits vorgeprägt ist. Historisches Bewußtsein ist also zugleich ein enormer Fortschritt im Prozeß der Ziviliserung, eine Voraussetzung von Aufklärung, letztendlich die Grundlage der Definition von Modernisierung und Demokratie, aber auch eine Verarmung der Wahrnehmung des Nicht-Gegenwärtigen, das letztendlich ohne Ideologie, ohne das umfassende moralische Gerüst nicht zu organisieren ist. Historische Dialektik begreift jedes Geschehen als Teil einer fortwährenden Entwicklung, in dem jedes Element sich im anderen aufhebt; und jeder historische Zustand hat sozusagen den vorherigen Zustand zugleich überwunden und als Überwundenes in sich.

Neben dieser Ordnung haben wir eine dreifache Gliederung der Zeit als mythische Dramatisierung alles Geschehens in ihr, nämlich als einen Zustand der Barbarei, als einen Zustand der Modernisierung, und als einen Zustand entweder der Dekadenz und des Verfalls oder als Zustand der paradiesischen Aufhebung von Geschichte, den, meinethalben, Hegel in der Verwirklichung

des preussischen Staates sah, die marxistische Philosophie in der Aufhebung von Staat und Eigentum und unsere postmoderne Anschauung in der vollständigen Selbstreferenz eines Systems, das gleichsam an der Abwesenheit einer dialektischen Alternative zerfließt. Das tragische, endzeitliche Geschichtsverständnis unserer Tage, das sich in den Produkten der populären Kultur widerspiegelt, basiert nur zum einen Teil auf der Annahme einer endgültigen Dekadenz der Selbstzerstörung, zum anderen aber in der Wahrnehmung, daß Fortschritt und Barbarei nicht mehr als Gegensätze gedacht werden können. Geschichte selbst, so sehen wir auch in allen Formen der Rationalisierung, erscheint uns dabei als nichts anderes als eine ausgesprochen leidvolle, gewalttätige und verlustreiche Kette von Modernisierungen, die von einem vorgeschichtlichen zu einem nachgeschichtlichen Zustand führt, oder anders gesagt, Geschichte ist zugleich der Ausdruck der menschlichen Entfremdung und der vielleicht immerwährende Versuch, diese Entfremdung zu überwinden.

Ich will damit sagen, daß wir Geschichte nicht als Widerspruch zum Mythos, sondern als seine Ergänzung sehen, und daß uns eine nichtmythische Geschichtsschreibung erst in dem unmöglichen Vorgang gestattet wäre, in dem wir vollständig auf die Suche nach dem Sinn darin verzichten würden. Eine sinnlose Geschichte aber würde sozusagen automatisch die Geschichtsschreibung sinnlos machen. Finden wir uns also damit ab, daß wir es mit nichts anderem zu tun haben, als mit einer fortwährenden Formulierung von Mythen und ihrer aufklärenden Zerstörung und Umformulierung. Auch Geschichtsschreibung ist nur als permanente Bearbeitung der eigenen Widersprüche denkbar, nicht als Annäherungsprozeß an eine „objektive" Wahrheit, sondern als ständige selbstkritische Neuformulierung eines Sinn-Systems. In jedem Fall wird, das soll die Voraussetzung unserer weiteren Überlegungen sein, ein Messen sich historisch verkleidender Fiktionen an irgendeiner objektiven historischen Wahrheit ein einigermaßen tautologisches Unterfangen sein. Wenn wir akzeptieren, daß Historizität als Denkform ohne den Mythos nicht zu haben ist, so können wir andersherum die Historizität als Material des Mythos untersuchen.

Der Mythos der Historizität beruht also auf drei Prämissen:

1.) Geschichte erhält ihre Ordnung von Kriegen und Friedenszeiten, also in der Abfolge von Lösungen topographischer, ökonomischer und kultureller Probleme, in Bezug auf einen Sinn von Modernisierungsschritten, die den Menschen zugleich von einer ursprünglichen Natur entfernen und auf eine utopische zweite Natur zuführen sollen. Der Weg führt, etwas einfach gesprochen, vom Menschen, der vollständiges Objekt der Natur ist, zu einem Menschen, der völliges Subjekt ist, vom tierischen zum göttlichen Wesen.

Der historische Materialismus begreift diesen Prozeß als lineare Bewegung, die vor allem durch die Arbeit des Menschen an seinen Lebensumständen entsteht, die mythische Erzählweise begreift ihn stattdessen als ein endloses Kreisen der Zustände von Barbarei, Modernität und Dekadenz und hebt darin die Eindeutigkeit der Ereignisse in Raum und Zeit auf. Neben die geradlinige Organisation der Ereignisse tritt also eine zyklische, in der auf die zu weit getriebenen Modernisierungen stets wieder Zustände der Barbarei folgen; die Phantasie unserer Endzeitcomics hat als einzig tröstlichen Ausblick, daß die Menschen sozusagen ihre Geschichte immer wieder von vorn anfangen. Vor allem aber reagiert in diesen Endzeitcomics wie etwa Auclairs „Simon du fleuve" eine durchweg kindliche Phantasie von der Verfügbarkeit der Zeichen, die ihre eigentliche Frustration über das Ausgeschlossensein aus der Geschichte abreagiert. Unser postmodernes Problem mit der Geschichte liegt nicht so sehr darin, daß wir den Stillstand der Geschichte erleben könnten, sondern darin, daß die Verfügbarkeit über Informationen uns anstatt der Kompetenz des Eingreifens nur allzu deutlich die Ohnmacht vor Augen führt, in den Prozeß der Zivilisation als eigentlichem Sinn der Geschichte einzugreifen. Und unser semiologischer Krieg um Geschichtsbilder hat vor allem den Charakter eines Krieges um wenigstens symbolische Teilhabe. In den Zeichenwelten der Comics zum Beispiel spiegelt sich zuallererst nicht das Ringen um das, sagen wir, politisch korrekte Geschichtsbild, sondern um Teilhabe und Verfügbarkeit der Zeichen und der Sinngebungen. Mit anderen Worten: Comics sind Teil eines umfassenden politischen und historischen Prozesses, in dem geklärt werden soll, wie weit der einzelne in die Organisation der Symbole für den Zivilisationsprozeß eingreifen kann. Und eine scheinbar chaotische Organisation dieser Zeichen erzählt nur einerseits von unserem evasiven und irrationalen Umgang mit solchen Zeichen, andrerseits und mehr vielleicht von dem Verlust in einer Zeit, in der ich sozusagen medial überall dabei sein kann, aber weder die Identifikationsmöglichkeiten habe noch selber die Chance, eine autonome Position in den bezeichneten Prozessen einzunehmen. Comics, unter anderem, erklären mir daher nicht mehr so sehr meinen Stellenwert im Prozeß der Modernisierung, wie es der klassische Abenteuer/History-Comic noch tun konnte, etwa als Teil eines trivialisierten und atomisierten Nationalepos, sondern vor allem Überlebensstrategien im Zustand kultureller und historischer Chaotisierung.

Die Rückschrittlichkeit der Erzählung ist also längst nicht mehr bloße Nostalgie, es ist der Versuch, eine paradoxe, wenigstens individuelle Geschichtlichlichkeit gegen das Chaos zurückzugewinnen. In diesen Endzeitwelten sind die Gesellschaften auf das Maß von umherstreifenden Horden einerseits, auf Pfahlbauernniveau andererseits gesunken (sie kommen also immer wieder auf den fundamentalen Widerspruch zwischen der seßhaften und der nomadischen Lebensweise zurück); zugleich aber befinden sich die Reste der technischen Zivilisation dem freien Zugriff offen, freilich ohne sich noch weiter erneuern zu können. Genau besehen ist dies auch die Ästhetik des Punk und Post-Punk; die Jugendkultur bedient sich der Zeichen, Techniken und Organisationen der Erwachsenenkultur, ohne ihren Wert zu akzeptieren; sie verwandelt schließlich ganz buchstäblich, wie der Endzeitheld, den Abfall der Zivilisation in der Trash-Ästhetik in Kunst und Bedeutung und läßt umgekehrt von dieser Zivilisation gar nichts anderes gelten als diesen Trash.

2.) Diese Organisation von Geschichte und Mythos funktioniert vor allem über ihre Analogie zur individuellen Lebenserfahrung als Abfolge von Kindheit, Erwachsensein, Vergreisung beziehungsweise auf dem ständigen Aufeinanderfolgen von Bildung einer Familie, Zerfall und Bildung einer neuen Familie; zum Beispiel, in unserer Kultur, durch die stetige Wiederholung eines ödipalen Dramas. Wir verstehen also im Grunde Geschichte als nichts anderes denn als Abbildung der Autobiographie des einzelnen und gehen dabei davon aus, daß jedes Individuum einer Gesellschaft in präziser Abbildung den Zivilisationsprozeß dieser Gesellschaft ganz buchstäblich am eigenen Leibe wiederholt. Jeder Comic beschreibt also im Grunde beides: einen gesellschaftlich-historischen Modernisierungsprozeß oder einen gezielten Rückfall darin und einen psychologisch-sozialen Reifungsprozeß, ein Stadium zwischen dem Kind-Sein und dem Erwachsen-Werden.

3.) Das Wesen der Geschichtsschreibung, und damit sind wir bereits sehr nahe an unserem eigentlichen Thema, ist also letzendlich nichts anderes als die Produktion von Bildern, in denen wir leben können, in denen wir uns auf die eine oder andere Weise zuhause fühlen, eine Angleichung der fremden Außenwelt an unsere Innenwelt. Wir machen uns ganz direkt ein Bild, indem wir die archaischen und anarchischen Bilder mit einem sinnstiftenden System verbinden.

Unsere Fragestellung kann sich also nicht darauf richten, Comics auf ihre Übereinstimmung oder Abweichung von einer objektiv richtigen Geschichtsschreibung zu überprüfen. Schon um etliches interessanter indes ist die Frage, wo und warum Comics andere Geschichtsbilder vermitteln als der Stand des Wissens und der historischen Selbstkritik ihrer Entstehungszeit, bzw. welches Geschichtsbild aufgrund welcher ökonomischen und politischen Einflüsse und welcher Traditionen der populären Kultur in einem Widerstreit verschiedener in der Gesellschaft konkurrierender Geschichtsbilder sie vermitteln. Am interessantesten indes in unserem Zusammenhang scheint mir die Frage nach der Erzählform der Comics und ihrer Beziehung zur Historizität und zum Mythos.

Es ist möglich, die Beziehung zwischen Comic und Geschichte auf verschiedenen Ebenen zu betrachten:

Erstens ist jeder Comic-Strip Teil und Ausdruck der historischen Situation, in der er entsteht und daher selbst ein historisches Dokument. „Sigurd" sagt so gut wie nichts über das ausgehende Mittelalter aus, ein wenig nur über eine bestimmte Vorstellung davon, gebildet aus (in diesem Fall eher bescheidenem) Schulwissen und Fluchttraum und viel über die Gesellschaft der Bundesrepublik in den fünfziger und sechziger Jahren und ihre Modernisierungshoffnungen. „Flash Gordon" ist zu lesen unter anderem als weltpolitische Allegorie aus der amerikanischen Perspektive, aber auch als kulturelle Abwehrreaktion gegen die Gleichzeitigkeit erotischer Impulse und puritanischer Ängste, usw. „Astérix" ist gar zu lesen nicht nur als Parodie auf Geschichte, auf das, was wir darin nationale Identität nennen und historisches Wissen, sondern auch als Anweisung zu einem sich am Beginn der Postmoderne wandelnden Geschichtsverständnis selber. „Astérix" rekonstruiert auf seine komische Weise das nationale der Geschichtsschreibung, indem die Serie auf eine durchaus satirische Weise im Fremden das eigene erkennt und umgekehrt; die römische Okkupation wird ja nicht so sehr als die Macht einer fremden Kultur dargestellt, sondern als die durchaus alltäglich erfahrbare Groteske des Formalen an jeder Herrschaft, also im Kontext einer Auseinandersetzung zwischen dem Prinzip der zentralistischen und dem der regionalen Macht. Man kann die Serie also lesen als Allegorie der nationalen Widerstandskraft ebenso wie als Allegorie des Aufstandes der Peripherie gegen die Zentrale, im postmodernen Sinne doppelt codiert als nationalistisch und anti-nationalistisch zugleich. Eine Serie wie „Corto Maltese" schließlich beinhaltet ein durchaus tragisches, wenn man so will poststrukturalistisches Geschichtsbild, das den Glauben an lineares Fortschreiten und Modernisierung verloren hat. Geschichte in „Corto Maltese" hat die Form eines seltsamen Traumes, dem man sich ebenso wenig vollständig hingeben kann, wie man ihn wirklich zu verlassen vermag.

Dazu gehört natürlich als ein Sonderfall auch, daß Comics ganz bewußt als Parabeln auf die gegenwärtige Situation benutzt werden können, wie etwa die Serie „Valérian" ja immer sehr konkrete gesellschaftliche Probleme in einer phantastischen Zukunftswelt abhandelt. Und es gehört dazu das Ringen um die politische und historische *„correctness"* auch im Medium der Comics. Jerry Spring etwa muß sich einmal mit den rassistischen Mordtaten des Ku Klux Klan auseinandersetzen; Attilio Micheluzzis „Johnny Focus" hat erhebliche und nachvollziehbare Probleme mit den Militärs, in Hans Kresses Indianercomics ist sehr genau das Wüten des Kolonialismus beschrieben, einschließlich der zwiespältigen Rolle, die die Kirche darin spielte. Schließlich gibt es singuläre Werke wie Art Spiegelmans „Maus" über die Erinnerungen seines Vaters an die Vernichtungslager der Nazis oder Keiji Nakazawas Auseinandersetzungen mit dem amerikanischen Atombombenabwurf und die Folgen für die Opfer; sie überschreiten auf sehr unterschiedliche Weisen die Grenzen der Konventionen historischer Abbildung und lassen auf der anderen Seite nicht die üblichen Distanzierungen gegenüber der Geschichte zu; hier hat der Comic bewiesen, daß er als eigenständige Kunstform Ausdruck für historische Vorgänge des Völkermordes gewinnen kann, die von anderen Medien noch nicht erreicht werden.

Im allgemeinen aber haben wir die Historizität eines Comics im klassischen Sinn als einen Grundcharakter, der mit der fortschreitenden Entwicklung einer Serie notgedrungen immer mehr verlassen werden muß. "Sigurd" beispielsweise hält sich in den ersten Folgen noch ein wenig an die Sage von den Nibelungen, „Jugurtha" ist am Anfang eine Wiedergabe des „bellum jugurthinum" um dann seinen Helden immer mehr von seinem historischen Ort zu befreien. Nicht umsonst sind auch die großen Legenden und Sagen im Wesen Reisegeschichten, also Mythen, die ihren historischen Ort überschreiten. Selbst die Ritter der Artus-Legende können wir nur in ihrem Paradox begreifen, ihre Lebensform durch eine große Aufgabe zu retten und zugleich in der Reise ihre Lebensform zu überschreiten, sowohl zurück in den Mythos als auch voran in andere Zivilisationen. Der bizarre Sinn der historischen Erzählung im Comic liegt also in der Beziehung zur Moderne; die Faszination einer historischen Figur im Comic liegt also in seiner doppelten Codierung: Prinz Eisenherz ist zugleich der Versuch, uns ein Bild von einem mittelalterlichern Menschen zu machen, und er ist unser Mann im Mittelalter, ein Moderner in vor-moderner Zeit.



Zweitens sind Comics Teil eines allgemeinen mehr oder weniger pädagogischen Prozesses von Wissensvermittlung, die auf der einen Seite als Legitimationseffekt gelten kann; ein im Sinn der Schulbücher historisch einigermaßen korrekter Comic darf als „wertvoller" gelten als eine wilde Science-Fiction-Phantasie. Auf der anderen Seite aber gehören sie auch zu einem umfassenden Fluß der Vorstellungen in der populären Kultur; als Verständigungsmittel darüber, was und wie Geschichte ist.

Darin sind gerade die europäischen Comics Nachfahren einer pädagogisch-politischen Jugendliteratur, die ihre Wurzeln in der Verknüpfung von Forscherdrang und Kolonialismus mit dem evasiven Abenteuertraum haben. Tatsächlich ist ja die Grundform jedes Abenteuers die Reise, und jede Reise definiert das Verhältnis zwischen dem eigenen und dem fremden und errichtet bewußt oder unbewußt eine kulturelle und zumeist auch rassistische Hierarchie. Die abenteuerliche, koloniale oder pseudokoloniale (und schließlich auch die zivilisationsflüchtige) Reise geht ja bemerkenswerterweise stets nicht nur in die fremde Ferne, sondern ist auch so etwas wie eine Zeitreise; der Held dieser Reise, das macht die freie Verfügbarkeit der Bildwelten aus, gelangt in der Fremde immer auch in verschiedene Stadien der Zivilisationsgeschichte, von der Barbarei der Steinzeitgesellschaft, die Prächtigkeit feudaler Systeme bis in die Dekadenz der verfallenden Moderne. Die Stereotypien und Feindbilder, die dabei beinahe zwangsläufig auftreten, treiben dem aufgeklärten Comic-Fan immer mal wieder die Schamröte ins Gesicht. Umgekehrt können wir vielleicht den Versuch der Comics, aus der Geschichte zu entfliehen, unter anderem auch als eine Bewegung sehen, die aus der Flucht vor der scheinbar notwendigen Produktion realer Feindbilder entsteht. Der Versuch, sozusagen einen politisch korrekten Comic mit konkretem historischem Hintergrund zu erzeugen, findet eine enorme Schwierigkeit darin, daß er in diesem Fall keine Identifikationsfigur entwerfen kann.

Wir bejubeln dabei vielleicht gelegentlich allzu schnell das Korrekte, zum Beispiel in einer Serie wie „Yakari" mit seiner Idealisierung einer scheinbar natürlichen Lebensweise und seiner seltsam niedlichen Freundschafts- und Solidarisierungsideologie, wo etwa ein gezähmtes Pferd zum wilden Pferd, wie es nur in den Comics möglich ist, sagt, daß es nur aus Freundschaft und nicht aus Unterwerfung zum Reittier und Befehlsempfänger des jugendlichen Helden wurde, eine Art sozialdemokratisch gewendete Form des Kolonialismus, in dem der historische Prozeß der Unterwerfung von Natur rationalisiert wird. Sehen wir überdies einen Band wie „La Resistance - Les Armées de l'ombre" von Pierre Dupuis aus der Serie „Bandes Dessinées - Histoire" der siebziger Jahre an, erkennen wir einen Agitationsstil, der nicht wirklich gewinnt, nur weil er sozusagen auf der richtigen Seite steht. In den brillanten Illustrastionen von Sergio Toppi, in denen sich oft verschiedene Bilder ineinander schieben und die wirken, als entstünden sie aus dem Skizzenbuch eines abenteuerlichen Reisenden, zeigt sich die historische Momentaufnahme insbesondere in Bezug auf Macht und Gewalt; Toppi findet stets den Moment, in dem sich die herosiche Pose aufzulösen beginnt, wo die Macht hinter der Pose auch ihre Krankheit, der historische Prozeß auch seine Brutalität zu erkennen gibt.

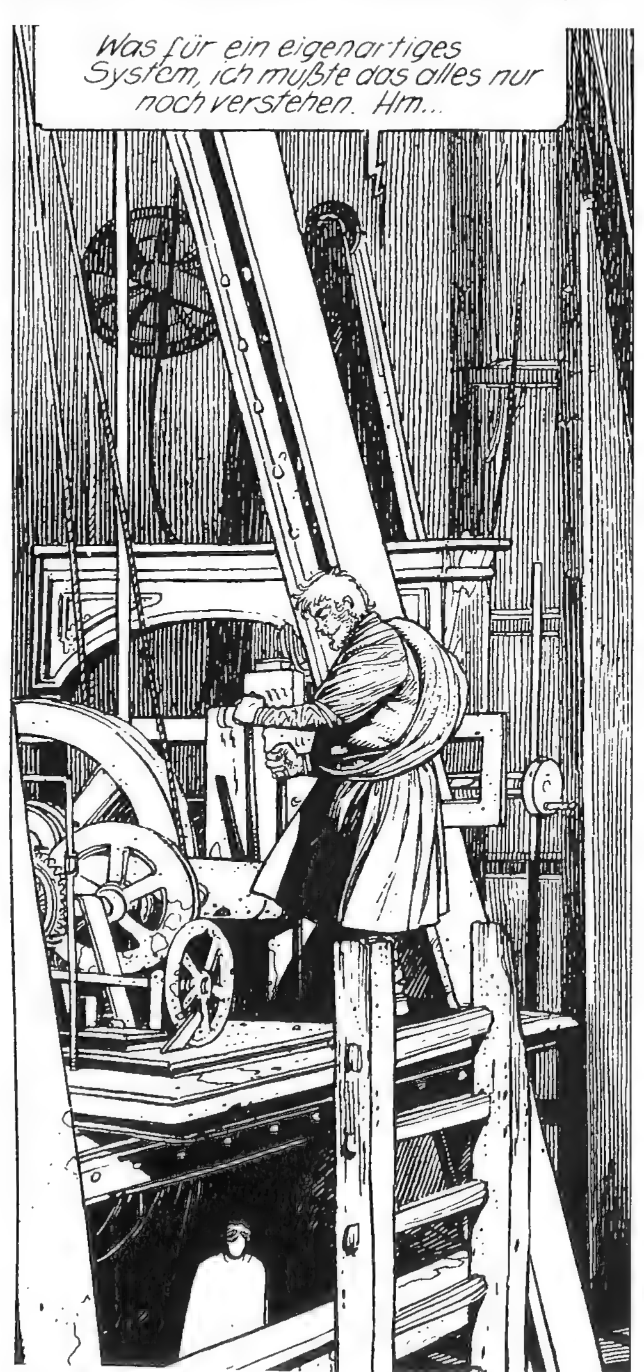
Im übrigen haben die Genres des Abenteuers in der populären Kultur kein sozusagen fließendes historisches Netz für sich, sondern sehr klar voneinader geschiedene, autonome Abenteuerreiche, die über lange ästhetische, kulturelle Prozesse zur Konvention geronnen sind. Jedes Genre hat dabei ein sehr limitiertes Zeichenrepertoire entwickelt, mit dem der historische Ort gekennzeichnet wird, und dieses Zeichenrepertoire hat in der Entwicklung der Genres eine eigene Dynamik, einen Grad auch der Abstraktion erfahren. Es reicht schließlich, Männer mit Hüten und Pistolen zu zeigen, die auf Pferden unterwegs sind, und aufeinander schießen, um zu wissen, daß wir uns a) in einem Western und b) im Amerika der achtziger Jahre des vorigen Jahrhunderts befinden. Roland Barthes etwa hat sich einmal die Frage gestellt, warum die Römer in Hollywood allesamt die gleichen seltsamen Haarlocken aufweisen und erklärt darin die Funktion des Mythos in der historischen Abbildung.

Die Ordnung der Genres bietet selbst wiederum einen Abbildungsprozeß der Zivilisationsprozesse: Die Fantasy als Vor- und Ungeschichte, das antike Abenteuer, die Rittergeschichte, das Mantel- und Degenstück, in denen immer wieder das Fortschrittliche, das heißt zumeist das Imperiale Element gegenüber dem barbarischen (nicht zuletzt aber auch gegenüber dem revolutionären) obsiegt; wir haben darin die Entwicklung eines ambivalenten Helden wie etwa Robin Hood, der zugleich *rebel hero* und Feudalist ist, der zugleich rückwärts- und vorwärtsgerichtet scheint. Der Western beschreibt den Übergang der Feudal- in die moderne Industriegesellschaft; der Gangsterfilm oder der urbane Thriller untersucht wiederum die barbarischen Reste in der nicht vollständig urbanisierten Gesellschaft der modernen Stadt; das Kriminalgenre ist eine besondere Abbildung des Prozesses von Aufklärung, das Melodrama beschreibt die Modernisierungen in der Organisation der Sexualität in der Gesellschaft; die Agentengeschichte die erste Auflösung der territorial bestimmten Politik, die Science Fiction die Vollendung und die Dekadenz der Moderne und schlägt bereits wieder um in die Barbarei der Fantasy, womit wir wieder am Anfang wären. Das Ensemble der Genres der populären Kultur stellt eine vollständige und dynamisch sich anpassende Zivilisationsgeschichte der westlichen Welt dar. Diese Ordnung aber ist weder in sich noch in ihren einzelnen Teilen linear und gerichtet; sowohl der Held als auch die Form der Erzählung erlaubt die Bewegung in mehreren Richtungen; man imitiert nicht nur den Prozeß von Modernisierung und Zivilisation, was gemeinhin die Moral einer Story ausmacht, sondern man bewegt sich zugleich zurück, in barbarischere, authentischere, überschaubarere Stadien der Zivilisation. Der Held oder die Heldin ist dabei stets nichts anderes als der Ausdruck dieser unserer widersprüchlichen Impulse und daher selbst immer nur vorstellbar als einer, der entweder in sich widersprüchlich ist, oder gleichsam über seiner Zeit und über der Zivilisation steht, in der er sich bewegt wie Kara Ben Nemsi und alle seine erdachten und gezeichneten Nachfolger. In Hans-Rudi Wäschers Universum hat jeder Held, egal ob er in der Steinzeit, im Westen, im Mittelalter oder in der Zukunft lebt, exakt den gleichen Bewußtseinsstand, der unbeeinflußt von der Barbarei oder der Dekadenz seiner Umwelt ist.

Darin steckt nicht nur eine Limitierung der Phantasie des Autors und seiner Fans, sondern eine Grundbefindlichkeit des „historischen" Comic-Helden schlechthin: Er steckt nicht nur in einem geschichtlichen Zwischendrin, zwischen Barbarei und Aufklärung, zwischen Moderne und Dekadenz etwa, sondern die selbe Ambivalenz bestimmt auch seine individuelle Zivilisationgeschichte: Er ist zugleich Kind und Mann, und bewegt sich keineswegs nur in die eine Richtung, also im Sinn des Erwachsenwerdens, sondern immer auch zurück in die Paradiese der Kindheit (etwas, was übrigens so ohne weiteres nicht auf weibliche Comic-Figuren übertragbar ist, denen die Zurückbewegung wesentlich weniger attraktiv erscheint, und die gegenüber ihren männlichen *counterparts* stets ausgesprochen rational, modern und aufgeklärt bleiben und zivilisatorischen Rückschritt fast ausschließlich als Angst und Bedrohung erleben). Der traditionelle Mainstream-Comic-Held bewegt sich in den unterschiedlichsten historischen Zuständen mit dem Bewußtsein eines jeweils heutigen Menschen mit eher jugendlichem Entwicklungsstand. Damit verwandelt er noch mehr seinen Hintergrund zu einem bloßen Zeichenrepertoire, mit dem zu spielen ist: Held und Historie verhalten sich in diesen Mainstream-Comics nicht so sehr als wechselseitige Spiegelungen, sondern der Held benutzt das jeweils vorhandene Zeichenrepertoire mit der gleichen Autonomie. Er benutzt den historischen Hintergrund sozusagen als Folie für seine steckengebliebene Biographie, als Erklärung für sene gleichzeitige Kindlichkeit und Überlegenheit. Die mythische Gleichung, die dabei entsteht, läßt Faustkeil und Laserkanone, das mittelalterliche Feudalsystem und die Welt von North Am etwa in der Serie „Magnus, Robot Fighter" mehr oder weniger identisch sein. Die Unterschiede sind freilich anderer Art, das Zeichenrepertoire, das an der Oberfläche historisch scheint, formuliert verschiedene Formen sozialer Identität.

Um dieses Zeichenrepertoire zu verstehen, müssen wir das Genre vielleicht nicht als Beschreibung einer historischen Epoche begreifen, sondern als eine Abbildung eines historischen Grenzfalles, einer Übergangssituation deuten. Das Abenteuer im Genre spielt sich gerade an der Grenze zwischen verschiedenen Stadien der Zivilisierung ab.

Das Genre als mythisches System beschreibt indes nicht nur Stationen der Zivilisation, sondern eben auch Stationen individueller Entwicklung, von Kindheit, Jugend, Erwachsenwerden, verschiedene Stadien auch des Verlustes und der Bildung von Familie. Und auch hier ist nicht der Abschnitt im Zentrum, sondern der Übergang: Ein Western, zum Beispiel, beschreibt also zugleich den Übergang von einer animistischen zu einer rationalistischen Weltsicht, den Übergang von einer anarchischen in eine legalistische Gesellschaft, den Übergang von regionaler in nationale Kultur, den Übergang vom freien Individuum zum gesellschaftlichen Menschen, den Übergang von der Handfeuerwaffe zur Schnellfeuerwaffe, den Übergang vom Kind zum Mann, den Übergang vom einzelnen zur Familie, den Übergang von der analphabetischen zur Schriftkultur, den Übergang von Religion zu Theologie, den Übergang von Sexualität zur Liebe, den Übergang schließlich vom Lagerfeuer zum Pressemythos, von der Legende zur Massenkultur.



Drittens gehören Comics zu dem umfassenden Projekt der Kultur, sich von allem, und sei es noch so entfernt in Raum und Zeit, ein Bild zu machen und das Fremde und Bedrohliche aus diesem Bild in der einen oder anderen Weise zu bannen. Wir produzieren also schon deshalb historische Bilder, weil sonst ein Loch, eine Dunkelheit, eine Ungewißheit bestände.

Jedes Medium arbeitet also daran, jede denkbare Lücke zu füllen, ein alle Räume und Zeiten besetzendes Sinnsystem zu bilden.

Viertens sind Comics bestrebt, die Historizität des Lebens selber, ob an einem definierten historischen Ort oder an einem grafischen Neverneverland des einen oder anderen Peter Pan zu belegen, das heißt die Welt erfahrbar machen als eine permanente Vervollständigung räumlicher und zeitlicher Erfahrung. Geschichte, nun im doppelten Sinne gebraucht, ist eine Konstruktion von Symbolen in Zeit und Raum, die eindeutig nicht nur das materiell anwesende, sondern auch das konnotative und das sozusagen ausgelassene beschreibt.

Die entscheidende Frage ist also zum Beispiel, ob ich durch eine Erzählung ein vollständiges Raum/Zeit-Kontinuum schaffe, ob ich in einem Film in einem Schnitt von einem Ort an den anderen Einigung darüber erzeuge, was zwischen diesen Orten geschieht, daß ich, zum Beispiel, sowohl im Film wie im Comic, Raum durch Zeit und Zeit durch Raum ausdrücken kann (im Comic zum Beispiel durch die Aufeinanderfolge von Panels, die nahezu dieselbe Topographie zeigen, Langsamkeit erzeuge), ob ich in einem Comic für den Leser zwischen zwei Panels eine eindeutige Beziehung herstelle. Daß zwei Panels, in denen es Elemente der Kontinuität gibt (zum Beispiel die Figur des Helden) und solche der Diskontinuität (zum Beispiel Wechsel der Topographie, Wechsel des Ambiente, Wechsel der gebrauchten Gegenstände und Symbole) zusammengehören und einen erzählerischen Fortschritt ergeben, kann ich nur begreifen über ein allgemeines Verständnis der Historizität des Lebens. Wir kennen gerade aus der Frühzeit der Comics wundervolle poetische Beispiele, wo ganz bewußt eine solche Kontinuität negiert wurde, denken wir etwa an die wechselnden Topographien, die wechselnden Zustände von Tag und Nacht bei „Krazy Kat" oder den Wechsel der Realitätsebenen zwischen symbolisch und real bei „Felix", der etwa ein Ausrufezeichen über seinem Kopf, das Symbol für einen heftigen Gedanken, materiell ergreift, um daraus einen Baseballschläger und einen Baseball zu gewinnen. Tatsächlich ist die Geschichte des Mediums selber noch einmal die Wiederholung des Vorgangs von poetischer Barbarei, allfälligen Phasen der Modernisierung und Ziviliserung, hier und dort durchaus fragwürdigen und nicht unabhängig von gesellschaftlichem Eingriff zum Beispiel durch Zensur erzwungener Rationalisierung bis hin zu der Phase einer Dekadenz, eines neuen Manierismus, der die konventionelle Raum/Zeit-Erfahrung ebenso in Frage stellt wie Geschichte als eine verbindliche Bezugsgröße.

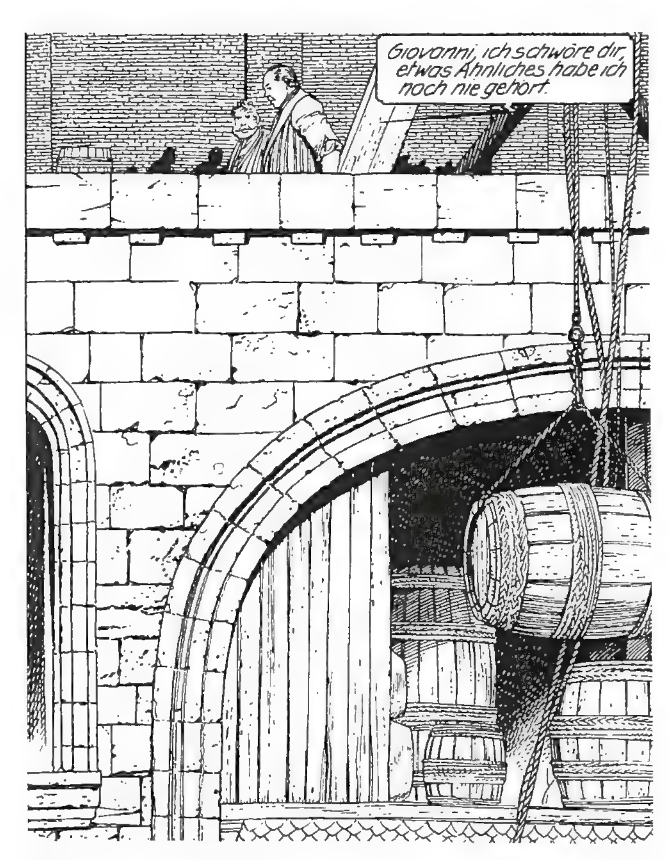
Entscheidend dabei ist vielleicht auch die Situation des Helden, der in der klassischen Phase der Comic-Erzählung nicht identisch ist mit seinem historischen oder pseudohistorischen Hintergrund, zu seinem räumlichen und zeitlichen Kontinuum. Der Held ist in der heroischen Phase Vorwegnahme eines neuen Stadiums der Zivilisation, in der tragischen Phase Vertreter einer alten, sterbenden Kultur. In der magischen Dreierkonstellation, die der Comic von älteren Erzählformen übernimmt, ist der Held in drei Phasen der Zivilisation gespalten, in das Kind, den erwachsenen Mann (den nominellen aber glegentlich etwas langweiligen Helden) und in den Greis, in Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, in den Barbaren, der Modernisierer und den Verlorenen.

Wir können die Situation des Helden im Prozeß der Zivilisierung und im Prozeß der mythischen Erlösung auf eine relativ einfache Weise schon im Aufbau des einzelnen Bildes und in der Folge der Bilder zueinander charakterisieren. Vor unseren Augen nämlich, genauer gesagt dahinter, gibt es ein moralisches Raster für alle Bewegungen, das offenbar über alle Kulturen hinweg

gültig ist. Darin ist die Bewegung von links nach rechts eine Bewegung von der Vergangenheit in die Zukunft, eine Bewegung von unten nach oben die Bewegung von der Verdammnis zur Erlösung. Dabei ist auf der anderen Seite das linke untere Viertel eines Bildes dem der weiblichen, das rechte obere Viertel eines Bildes dem der männlichen Wesenheit zugeordnet. Die heroische Bewegung im Bild oder die Zusammensetzung dieser Bewegung in der Abfolge der Panels führt also stets von links unten nach rechts oben. Daß solche Bildaufteilungen nicht magische Spielerei, sondern sehr direkte politische Wertung ist, zeigt unter anderem ihre Verwendung etwa in der faschistischen Propaganda; Josef Goebbels persönlich verbot es, daß jemals in einer deutschen Wochenschau deutsche Flieger anders als in einer Bewegung von links nach rechts gezeigt wurden. Damit war klar, daß er die deutschen Kriegsmaschinen nur in die Zukunft hinein losschickte, aber auch, daß eine Rückkehr nicht unbedingt vorgesehen war. Ganz im Gegensatz dazu zeigte die amerikanische Kriegspropaganda stets von links nach rechts fliegende Maschinen, die aber am Ende auch wieder in die entgegengesetzte Richtung flogen, die also die Rückkehr zur Heimat, zum weiblichen Teil der Welt schafften. Sehen wir uns einen Comic der Art von, sagen wir, „Dan Cooper" nach diesem Muster genauer an, so erkennen wir auch in der zeichnerischen Feinstruktur einen durchaus ideologischen Gehalt. Ganz ähnlichen Gesetzen gehorcht die Tiefenstruktur einer Zeichnung, in der Hintergrund Natur, Mittelgrund Gesellschaft, Vordergrund Individualität charakterisiert. Wir können also, relativ genau, vor allem, wenn man dabei nicht einem blinden Schematismus folgt, die Bewegung der Figuren und Objekte in einem Panel und von einem Panel zum anderen als fest situiert in einem historisch-moralischen Kontinuum begreifen. Nur im einfachsten Fall können wir dem Helden also zum Beispiel die Diagonale von links unten nach rechts oben und dem Schurken die Diagonale von links oben nach rechts unten zuordnen. Die Wertungen im historischen Kontinuum sind oft komplexer. In einem recht bekannten Panel, das übrigens eine direkte Imitation eines Bildes von Francisco Goya ist, aus der Serie „Prince Valiant" von Hal Foster sehen wir den Helden allein auf der rechten Seite auf einer Brücke den Angriff einer Übermacht von Feinden abwehren. Ganz offenkundig geht es dabei also um eine Abwehr eines der Zukunft zugewandten Helden von finsteren Mächten, die aus der Vergangenheit kommen. Die heroische Bewegung eines Helden wie Conan dagegen ist direkt in diese Vergangenheit hinein inszeniert; er ist eine Gestalt, die sich in die Vergangenheit hinein bewegt. Er verfehlt dabei im übrigen stets sozusagen strukturell die Bewegung zum weiblichen Bildviertel hin, ja versucht sogar in seiner Bewegung, die beiden Elemente voneinander zu trennen, sich nach oben rechts zu recken, während links unten die kauernde, liegende, leidende oder sich unterwerfende Frau zu sehen ist.

Solche Deutungsmuster haben ihre Grenzen, denn es gibt neben ihnen ja immer auch die Notwendigkeit, in einem einmal geschaffenen Kontinuum die Logik der Bewegung beizubehalten, und dabei die Bildachse für den Betrachter aufrechtzuerhalten. Aber bei jeder Serie, dilettantisch oder von hoher Selbstreferenz geprägt, lassen sich diese Elemente in der einen oder anderen Weise wohl nachweisen und belegen damit eine tiefe Kongruität von Story, Bild, History und Mythos.

Zu diesen Prinzipien der Raumaufteilung kommt schließlich noch die Verwendung der fundamentalen symbolischen Formen und schließlich eine nun freilich in höherem Grade kulturell unterschiedliche Benutzung von Farbensymbolik. Ein Beispiel etwa ist der Gegensatz von Viereck und Kreis als Symbol einmal der männlichen Ordnung, der gesellschaftlichen Gliederung, der menschlichen Arbeit, und als Symbol der weiblichen Natur, der Ewigkeit, der inneren Harmonie. Das Panel ist also, mehr noch als das Bildformat des Kinos, ein ordnender Zugriff auf eine vielleicht chaotische Bild- und Symbolwelt; der Aufstand der Zeichen, der in jedem Comic-Bild stattfinden mag gegen den linearen Code der Erzählung und der Geschichte, wird also auf symbolische Weise gebändigt, und zugleich faßt das Panel die semiologische Einheit so zusammen, daß wir das Einzelpanel wie



einen Satz in einer Erzählung verstehen und sie mit den literarisch gewohnten Verbindungen versehen können: „Und dann", „Währenddessen an anderem Ort", „Fünf Jahre später" usw., und wir können in der Auflösung der Panels bereits so etwas wie einen Triumph des Bildes über die Erzählung sehen.

In dieser sozusagen magischen Bildaufteilung, die immer auch das definiert, was zwischen den Panels geschieht, die *„closure"*, die ich beim Lesen eines Comic vornehme zwischen dem, was gezeichnet ist, und zwischen dem, was ich mir gleichsam natürlich für die Kontinuität dazudenke, hebt sich erst ein Grundwiderspruch jeder visuellen Gestaltung von Narration auf. Wie in allen anderen visuellen Medien muß ich auch beim Comic mit der Gegenwart zweier unterschiedlicher, oft sogar widersprüchlicher Codes zur Entschlüsselung umgehen. Den ersten Code kann ich den linearen Code nennen. Er funktioniert nach der Logik der Sprache oder der Zahlenketten der Mathematik. Er ergibt seinen Sinn durch die Anordnung verschiedener Zeichen in einem linearen Kontinuum. Die einfachste Verknüpfung der Elemente bei der Sprache etwa wäre das „und dann" einer Erzählung. Ein Element der Erzählung folgt auf das andere, und diese Beziehung ist nicht einfach umkehrbar. Ein Ereignis folgt auf das andere in einer fortschreitenden Zeit und in einer klar gegliederten Topographie, die mit jedem Erzählelement vollständiger und gesicherter wird. Selbst wenn nun diese Elemente des linearen Codes sozusagen durcheinandergewürfelt würden, wie etwa in der Rückblende, wenn sich also eine Art Puzzle ergibt, so werde ich als Rezipient stets versuchen, die ursprüngliche Kontinuität zu rekonstruieren. Der freundliche Comic-Autor wird mir visuelle oder verbale Hinweise darauf geben, ob ich mich in der Vergangenheit zur Erzählzeit befinde, in der Vorahnung oder in der Parallelwelt des Traumes, so wie er mir signalisiert, durch einfach erlenrbare Zeichen, ob ich mich im Text in der Position des Erzählers, in einem Dialog oder in einem Gedanken befinde. *Thrill* als Erzählform entsteht, wenn ich diese Information erst später erhalte, beim Ausstieg statt beim Einstieg in die grundlegende Erzählzeit. Unlesbar im traditionellen Sinn wird ein Comic, wenn alles, was ich mir im vorgestellten Kontinuum phantasieren kann über das, was zwischen zwei Panels geschieht, keine vollständige logische Verknüpfung ergibt. Von Panel zu Panel muß also im klassischen Erzählgestus ein Informationszu-

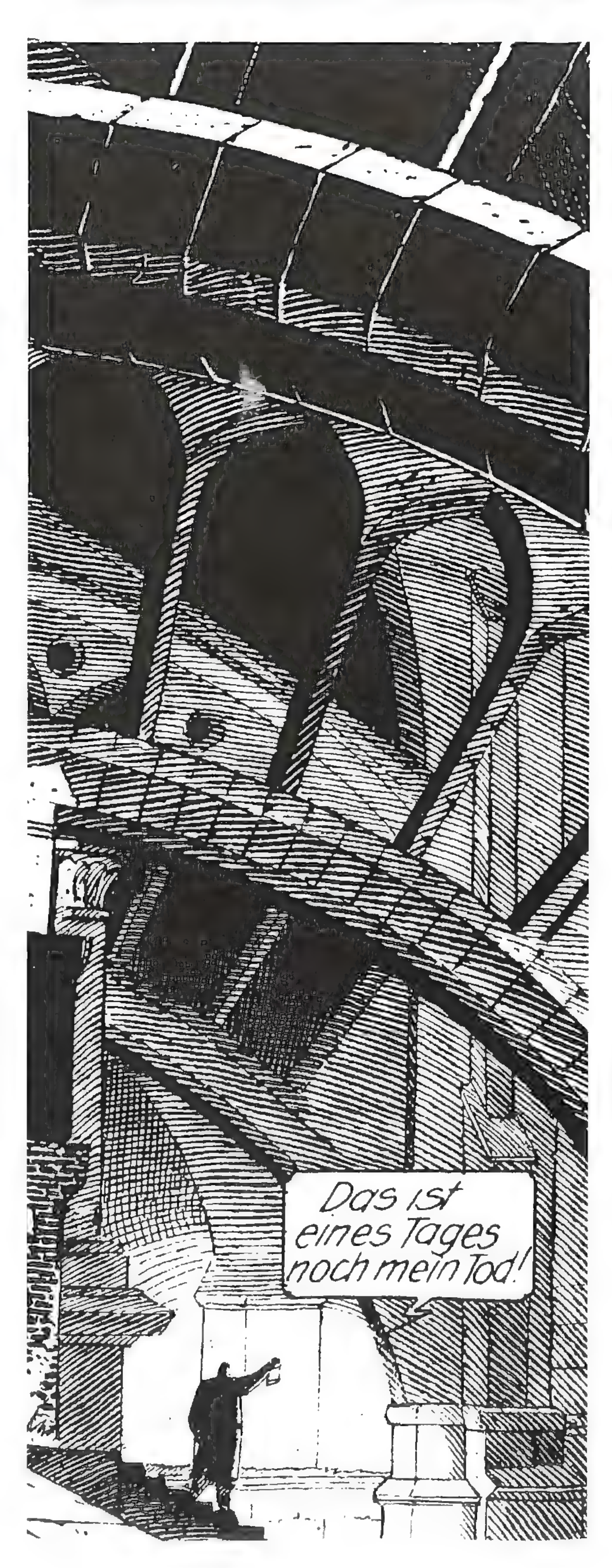
wachs stattfinden, und da sind wir gerade wieder bei unserer Vorstellung von Geschichte als Fortschritt des Wissens über uns selbst. Der lineare Code des Verstehens besteht auf der Annahme, daß Information 2 der Information 1 etwas hinzufügt, ohne Information 1 zu widersprechen oder sie gar zu verlieren. Die Parallemontage, die es im Film und im Comic gibt, konstruiert als Verstehen die immer noch sehr einfache Form von Information 1 + Information 2 = Information 3. Die Information „Opfer", die Information „Retter" und die Information „Bedrohung" ergeben schließlich in der Form der *last minute rescue* erneut ein vollständiges zeit/räumliches Kontinuum.

Neben diesem linearen Code aber existiert als Widerpart der bildhafte oder imaginative Code, der nur als Ganzheit, als Komposition aufgenommen werden kann. Das Bild einer graphischen Erzählung ist zum einen Teil der Narration, zum anderen aber auch eine Totalität, die nur durch symbiotische Teilhabe aufgenommen wird. Jedes Bild erzählt etwas, ist aber zugleich auch mehr und anderes als die Erzählung. Das meint nicht allein die Konkurrenz zwischen Text und Bild im Comic, sondern die Ambivalenz beider Bedeutungssysteme (ebenso wie es narrative Bilder bzw. Bildfolgen gibt, so gibt es auch nicht-lineare Texte). Die Erzählung will fortschreiten, das Bild will ewig und zeitlos werden. Anders gesagt, eine Erzählung in Bildern zerfällt immer wieder in das Erzählende und das Bildhafte; das Bild revoltiert, sagen wir in den Marvel-Comics der siebziger Jahre gegen die Erzählung und widerspricht genau dem Prinzip der Erzählung, vollkommene Kontinuität zu erreichen wenn auch nur bis zu jenem Grad, wo das Spiel mit der Ausnahme die Regel bestätigt.

Ein sozusagen historisch korrekter Comic wäre also nichts anderes als die möglichst genaue graphische Wiedergabe des jeweils neuesten (das heißt über Quellenwissen und methodische Selbstkritik erreichten) Stand der Geschichtsschreibung, aber nicht einmal ein leidenschaftlich an Geschichte und Kulturgeschichte interessierter Autor wie, sagen wir Helmut Nickel, kann sich damit begnügen, will er nicht die doppelte Codierung seines Mediums verraten. In ihr nämlich wird das liebevolle historische Detail, das sich seiner Authentizität bewußt wird und daher auf dem bildhaften und nicht auf dem linearen Code präsentiert wird, zu einer Art Hyperrealität.

Aber mehr noch kann der Comic versuchen, jenseits dieser Hyperrealität des Details oder aber auch im Verbund mit ihr, etwas anderes, der „objektiven" Geschichtsschreibung mit ihrem rein und kategorisch linearen Code verwehrtes zu unternehmen, nämlich sozusagen die Innenansicht einer Zeit. Das mag zum Beispiel dadurch geschehen, daß man die Notwendigkeit des beschränkten Bewußtseins der Protagonisten in einer Zeit wiedergibt; in „Les Passagèrs du vent" von François Bourgeon etwa sehen wir Menschen der kolonialen Zeit, die in den Begrenzungen ihrer Zeit wahrnehmen und Bewußtsein bilden, und diese Lust an der Rekonstruktion archaischerer, barbarischerer Zustände führt vielleicht zu so etwas wie einer inneren Geschichtsschreibung, die neben die beiden im Comic gebräuchlichsten Formen historischer Darstellung tritt, nämlich die schematisch-objektive, die die Geschichte aus dem Blickwinkel rationalisierter Formen von Herrschaft, nicht zuletzt des Kolonialismus beschreibt, eurozentristisch, ökonomistisch und selbstkritisch nur in dem Maß, das die Identität des historischen, nachkolonialen Subjektes nicht in Frage stellt, und die parteiliche Darstellung, etwa in den Indianercomics von Hans Kresse, die zwar das Objekt der kolonialen Begierde in den Mittelpunkt stellt, es sozusagen als Gegenmythos konstruiert, ohne eine wirkliche kulturelle Innenansicht zu gewinnen. Jacques Tardi, der mit seiner Erzählung aus dem Ersten Weltkrieg eine fulminante Beschreibung der materiellen Sinnlichkeit des Leidens in einer historischen Situation geschaffen hat, zeigt in „Les Aventures extraordinaires d'Adèle Blanc-Sec" ein gespenstisches Paris der Belle Epoque. Auch hier gibt es einen Effekt der Hyperrealität durch die extreme Detailtreue, die genauen historischen Rekonstruktionen, etwa den Untergang der „Titanic", und das phantastische Geschehen.

François Bourgeon, der sehr genau nach Quellen und Dokumenten arbeitet und in der historischen Recherche ein Gutteil seiner Arbeit sieht, betont dennoch, daß der historische Hintergrund nur Zusatz für die eigentliche Aufgabe, nämlich eine spannende, atmosphärische Abenteuergeschichte darstellt. Tatsächlich ist seine Arbeitsweise aber analytisch; das heißt, er kennt am Anfang seine Figuren und ihre historischen Bedingungen noch nicht so genau und arbeitet immer mehr ihrer Wesenszüge heraus. Das geht soweit, daß er sozusagen als Revisionist in eigener Sache arbeiten muß und das Szenario und das Dekor umbaut, um seine tiefere Kenntnis der Personen zu veranschaulichen. Viel-



leicht erkennt man hier den historischen Erkenntnisprozeß als sozusagen biographische Rekonstruktion des menschlichen Geistes und der menschlichen Zivilisation aus den äußeren Umständen seines Lebens, aus dem Gebrauch seiner Objekte und Zeichen. Anders gesagt, und als höchstes Lob gemeint, ein Comic-Strip kann, mit dem Können und dem Bewußtsein eines solchen Autors, sich als ein offenes System zeigen, im Sinne von Umberto Eco als ein Feld für eigene Erfahrungen, für Fragen mehr als für Antworten.

Das Genre also, das wir als deutlichen Ort in der Zivilisationsgeschichte des einzelnen und der Gesellschaft kennengelenrt haben, ist ein System, die unhistorische Macht des Bildes der Ordnung der Erzählung zu unterwerfen. All die grandiosen oder konventionellen Bilder der klassischen Genreerzählung sind sozusagen nur erlaubt unter der ordnenden Macht der Erzählung und ihrer Historizität. Umgekehrt aber erwarten wir auch in den Comics stets jenen magischen Augenblick, in dem das archaisch poetische Bild sich über die Begrenzungen des linearen Codes erhebt. So haben wir in der bildhaften Erzählung, die nicht umsonst von allen konservativen Kulturtheorien abgelehnt wird, den unlösbaren und immer erneut aufbrechenden Widerspruch zwischen dem linearen, historischen und dem bildhaften, magischen Code als den größten ästhetischen Reiz.

Die avancierteste Form der Auseinandersetzung des Comics mit der Geschichte wäre demnach eben nicht die „korrekte" Wiedergabe der historischen Wahrnehmung im Stand der Zeit, sondern eine Reise in die historischen Mythen und ihre graphische Untersuchung, eine Analyse nicht des historischen Bildes sondern des historischen Blicks. Es kann dazu, wie, sagen wir in „Church and State", durchaus eine synthetische Geschichte benutzt werden.

Der Comic ist, wie wir gesehen haben, keine „Sprache", sondern ein System von Sprachen, das heißt, jeder Comic muß sozusagen sein eigenes sprachliches System erst entwickeln, und dazu gehört auch seine eigene Historizität. Entscheidend für eine vielleicht nun wahrhaft aufklärerische Perspektive wäre es wohl, den Prozeß historischer Mythenbildung selbst zu beschreiben; nicht die Frage nach der wirklichen Wiedergabe der Geschichte sondern die Frage nach der Entstehung des historischen Bildes würde dann im Zentrum stehen. So wäre die „Postmoderne" des Mediums keineswegs von jener Beliebigkeit geprägt, die uns gelegentlich wahrhaft nur noch „Augenfutter" wahrnehmen läßt – denn natürlich ist auch die Befreiung des optischen Codes von der konventionellen Unterdrückung durch den linearen Code mit allerlei Gefahren und schließlich mit der der Trivialisierung verbunden - sondern vom Bewußtsein der Referenz verschiedener Bildwelten. Über den visuellen Code kann ich zum Beispiel jenes Paradox verdeutlichen, daß uns manche vergangene Zeiten verwandter sind als andere, die uns auf der linearen Codierung näher sind, und es kann auch so etwas wie ein Respekt für das Geheimnis, für den Widerspruch erweckt werden, der sich im Bild des Vergangenen nicht vollkommen der Rationalisierung unterwerfen kann, aber auch nicht Opfer jenes negativen Exotismus werden muß, der in allem Nichtrationalisierbaren sogleich nur das Fremde sieht, dem man sich nur durch Kampf und Vernichtung entledigen kann. Den grundlegenden Widerspruch des Comic zwischen dem rationalen linearen Code und dem symbiotisch-irrationalen bildhaften Code hat man allzu lange als strukturelle Assmiliation von Feindbildern und Machtphantasien benutzt: Die Faszinationen des optischen Codes sind offenbar leicht an das „Böse" zu binden, dem Gute bleibt letztendlich auf dem linearen Code die Vernichtung der faszinierenden Bilder; der gezeichnete Held ist einer, der zugleich den Widerspruch zwischen Barbarei und Zivilisation in sich trägt und ihn in einigermaßen martialischer Dynamik das Böse wendet. Man könnte also sagen: die „historische" Aufgabe des Comic wäre es zunächst, sich mit dem eigenen Unterbewußtsein zu versöhnen, die eigene ambivalente Bilderfeindlichkeit zu untersuchen und schließlich die Erkenntnisse der Widersprüche in den selbst produzierten Wahrnehmungsmustern auf die Wahrnehmung des Historischen zu spiegeln.

Um Geschichte zu erfahren, haben wir den naiven, den Candide-Helden, der immer wieder ohne es zu wollen in die historischen Auseinandersetzungen gerät, Jerome Taillerich etwa, der in der brutalen Niederschlagung der Streiks der Arbeiter von Citroën in den zwanziger Jahren seine Identität sucht. Man könnte in dieser bevorzugten Konstruktion eine bürgerliche Rekonstruktion der Klassenkämpfe sehen, die eine wirkliche Parteinahme trotz der Betroffenheit scheut. Die graphische Erzählung flicht eine private Geschichte in die historische und verteilt so die Rollen neu. Teilnehmen und zugleich Distanz, das macht den Helden aus. Daher ist der Reporter auch eine so populäre Figur; er bleibt identisch, während er sich dem skandalös sich wandelnden Hintergrund dennoch verbunden ist. Er kann eben jenen moralischen Diskurs verdeutlichen. Denken wir an Tintin, an Fantasio, an Clark Kent alias Superman, an die Verbündeten von Yoko Tsuno, an Ric Hochet, Luc Frank, an Manfred Sommers Cappa schließlich.

Der Weg der Comics, je mehr sie Kunst werden, je mehr sie von einem kulturkritischen Bewußtsein begleitet werden und solches provozieren, geht nicht nur in die Richtung einer historisch-politischen Korrektheit, sondern auch in die Bereiche einer seltsamen Hyperrealität, wo das Detail immer mehr einen zweiten Bedeutungsbereich abdeckt, Zusammenhänge schafft, die nicht mit den großen Erzählungen, den sinnstiftenden Epen identisch sind. *Hyperreality* entsteht aber auch, wenn etwa in „Superman" und noch mehr in den Marvel-Comics ausgesprochen (und an die Grenze des Depressiven gelangend) Details des wirklichen Lebens zitiert werden. In „Les Tours de Bois-Maury" von Hermann wird wiederum ein Mittelalter entworfen, das zwar im Gegensatz zum heroischen Bild steht, aber vor allem eine eigene Form der Klaustrophobie entwickelt, etwa wenn wir einen Turnierplatz direkt an der Burgmauer sehen, und damit unsere traditionielle Vorstellung vom Mittelalter als klare Scheidung von Zuständen der Klaustrophobie und der Leere zurückgenommen wird.

Eine Gegenbewegung gegen die heroische Historisierung scheint mir auch die Hinwendung der Comics zu architektonischen Superwelten. Damit wird nicht nur die Wahrnehmungsachse von der Horizontalen in die Vertikale gekippt, an die Stelle des klassischen Abenteuers, in dem man in der Zeit Raum gewinnt, tritt dabei eine verschachtelte Labyrinthik von Innen und Außen, Fülle und Leere, Steigen und Fallen, etwa bei Schuiten oder bei Moebius. In Schuiten und Peeters' „La Tour" etwa lebt ein Mann, der mit dem Architekten und Philosophen des fünfzehnten Jahrhundert Leon Battista Alberti gewiß nicht zufällig namentlich assoziiert, in einem Teil einer gewaltigen Architektur, die alle mythischen Bauten zusammenzufassen scheint, und weiß weder, in welcher Zeit er lebt, noch in welcher Topographie, ja er kennt nicht einmal den Sinn seiner Arbeit, den Turm instandzuhalten. Erst die Flucht aus diesem Zustand der quälenden Geschichtslosigkeit gibt dem Protagonisten ein Gefühl der Persönlichkeit zurück. Auf einer Ebene ist das Geschehen direkt mit der Kunst verbunden, selbst das von Giovanni gebaute Fluggerät zur Flucht entspricht den Zeichnungen von Leonardo da Vinci; aber auf der anderen Seite ist dies keine wirkliche historische Zuordnung, sondern ein Effekt der Hyperrealität, der jederzeit seinen Zitat-Charakter verrät. Am Ende sind wir also an einer Art Beginn angelangt; das historische Zeichensystem ist keineswegs beliebig, wohl aber nicht-linear geworden, die Epoche eher eine Sprache als ein Zustand. Geschichte ist ein Gefängnis, dem man als Individuum nur entkommen kann. So spiegelt sich schließlich auch im Comic unser gewandeltes Bild der Geschichte; sie wird zum Supermarkt der Zeichen, in dem es keine eigentliche Heimat mehr gibt. Und, so mein Schlußgedanke, so problematisch der Comic-Strip in Beziehung zur Geschichte als Konkretion der Lebensumstände steht, so präzis kann er die Entfremdung des Menschen und seiner Geschichte widergeben.

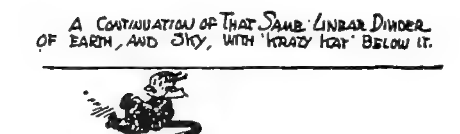




PERHAPS ONE OF THE FINEST PORTRAYALS OF AN 'HORIZON LINE' EVER PUBLISHED. -PERHAPS-

DAS UNSICHTBARE DRITTE –







COMIC ALS GENEALOGISCHES MEDIUM

Replik auf Georg Seeßlen von Ole Frahm







„Die ganze Geschichte eines ‚Dings'...
kann... eine fortgesetzte Zeichenkette
von immer neuen Interpretationen...
sein, deren Ursachen selbst nicht im
Zusammenhange sein brauchen,
unter Umständen... bloß zufällig
hintereinander folgen"

Friedrich Nietzsche,
Die Genealogie der Moral, II, 12.



July 28, 1918

1. Nicht mehr als Georg Seeßlen kann und will ich einen Begriff davon entwickeln, „was Geschichte denn sei“[1]. Stattdessen werde ich zu Beginn Friedrich Nietzsches Analyse referieren, als was und durch welche Mittel Geschichte uns erscheint. Geschichte selbst hat kein Selbst, sondern ist zufällig, diskontinuierlich, ein Haufen von Ereignissen ohne Stabilität, ein Gemenge von Körpern, Vorstellungen und Produkten, das nur auseinanderhält, wer einen Sinn sehen oder etwaigen Sinnproduktionen der Menschen in der Geschichte selbst folgen will. Das hat sich die Geschichtsschreibung verschiedener Herkunft zur Aufgabe gemacht, indem sie ihr Objekt linearisiert, Zyklen erfaßt oder für die Gegenwart lernt. Die Trennung, die Georg Seeßlen zwischen linearer und mythischer Geschichtsschreibung gemacht hat, wird von Nietzsches Standpunkt aus hinfällig. Beide setzen ein Sein oder Wesen, das ihnen vorgängig ist, und definieren so ein „Selbst“ der Geschichte als Wahrheit – sei es nun zyklisch oder linear. Für Nietzsche sind dies nur verschiedene Irrtümer: Er setzt keine Wahrheit dagegen, sondern kritisiert den Willen zur Wahrheit, der die Sinnkonstruktionen produziert. Nietzsche, von dem sich sagen ließe, er habe mit der Axt philosophiert, will diese kontingenten Zuordnungen von Sinn als Irrtümer nicht reproduzieren, obwohl er um ihre Notwendigkeit gerade als *Irrtümer* weiß. So entwirft er das Projekt der „Genealogie“. Die Genealogie versucht eine Geschichte der Sinnproduktionen zu schreiben, deren Prämissen zu untersuchen und die Kontingenz ihrer jeweiligen Wahrheit aufzuzeigen. Das sind die Mittel der Kritik, die die Genealogie an die Hand gibt. Konstitutiv ist für sie, ihre kritische Methode auf sich selbst anzuwenden. Genährt von der Erkenntnis der Notwendigkeit, Sinn und Irrtümer zu produzieren und zu reproduzieren, stellt die Genealogie den gängigen Geschichtsschreibungen nichts Konsitstentes entgegen. Sie steht in keiner wissenschaftlichen Kontinuität, sondern setzt sich gerade gegen diese ab, indem sie die Zufälligkeit der Entstehung und die Kontingenz der Herkunft der Sinnproduktionen bestimmt. Nietzsche nennt die Ergebnisse dieser Produktionen auch Interpretationen - die Genealogie interpretiert also die Interpretationen.

2. Comic läßt sich als Interpretation der Geschichte verstehen. Georg Seeßlen formulierte das eben mit den Worten: „Jeder *comic strip* ist Teil und *Ausdruck* der historischen Situation“. Wenn die historische Situation aber kein Selbst hat, stellt sich die Frage, was denn da interpretiert oder ausgedrückt wird. Walter Benjamin, der sich in seinem *Passagenwerk* mit der geschliffenen Axt der Vernunft durch den Urwald des XIX. Jahrhunderts quälte, hat darauf eine sehr schöne Antwort gegeben: „Das Kollektiv drückt zunächst (im Überbau) seine Lebensbedingungen aus. (...) Der Überbau ist Ausdruck des Unterbaus“.[2] – Nicht in einem kausalen Sinne, sondern wie sich der von (Käse-) Sandwiches übervolle Magen des Träumers auf seine Träume niederschlägt (Winsor McCay alias Silas hat das treffend illustriert). Das Käsesandwich, die Lebensbedingungen scheinen aber da, vorhanden und nicht zu befragen zu sein: Sie werden gegessen. Aber nicht für immer, denn im Erwachen des Träumers, im Deuten des Traums kündigt sich die Möglichkeit ihrer Veränderung an. Soweit Benjamin, der mit seinem Modell Marx kritisiert: Schienen bei Marx Basis und öberbau als direktes, kausales Verhältnis interpretierbar zu sein, möchte Benjamin dagegen betonen, daß es sich um ein mittelbares, um ein Ausdrucksverhältnis handelt.[3]

Leider sind wir unserem Problem damit nicht viel näher gekommen. Ausdruck ist offenbar keine historische Kategorie. Sie folgt immer erst auf etwas Vorhandenes, meist Natürliches, oder Gewesenes - etwas auf jeden Fall, das dem Ausdruck vorgängig ist, das nur auf seine Artikulation wartet: ein „Selbst“. Nehmen wir aber Nietzsches Einwände ernst, setzt Ausdruck erst, um seine Kontingenz zu überspielen, dies Vorhandene, das Selbst der Geschichte, um dann dessen Ausdruck werden zu können. Diese Setzung ist ein *produktiver Akt*. Sie stellt erst her, was angeblich ausgedrückt wird, und verschleiert im Ausgedrückten die Setzung. Für Judith Butler – eine amerikanische Kulturwissenschaftlerin unserer Tage, die sich sozusagen mit einer Doppelaxt auf Nietzsche bezieht – ist diese Setzung nur als „performative Praxis“ denkbar, in der immer wieder von Neuem solche Setzungen gemacht, bestätigt oder verändert werden.[4] Die performative Praxis unterliegt bestimmten regulativen Normen, die aber genauso wenig sichtbar werden, wie die Setzung durch den Ausdruck selbst. Entscheidend ist, daß auch die Regulierung *produktiv* ist, also etwas herstellt. Der Begriff der performativen Praxis betont das 'Tun', das in der Setzung liegt, das ohne Ursprung und Täter immer wieder fortgesetzt wird, ein Bezeichnungsverfahren, das sich als Verfahren nicht zu erkennen gibt.

Ausdruck ist nun als performative Praxis, als eine Produktion, die *zwei* Dinge produziert, zu verstehen: das Produkt und das, woraus es angeblich produziert wurde. Das Produkt produziert demnach erst die Vorstellung von dem Material, aus dem es stammen soll: Comic als solches Produkt ließe Bild und Schrift erst als distinkte Zeichensysteme erscheinen. Die Produkte dieser Produktion, zum Beispiel der Comic, sind verdinglicht. Produktion stellt eine *Verdinglichung* dar, durch die sich das „Natürliche“ *als Natürliches* erst materialisiert (und als Produziertes verschwindet), und durch die das Produkt zur (gerne verachteten) Ware wird, die von der Natur geschieden ist. Verdinglichung bezeichnet den Produktionsprozeß dieser Trennung.

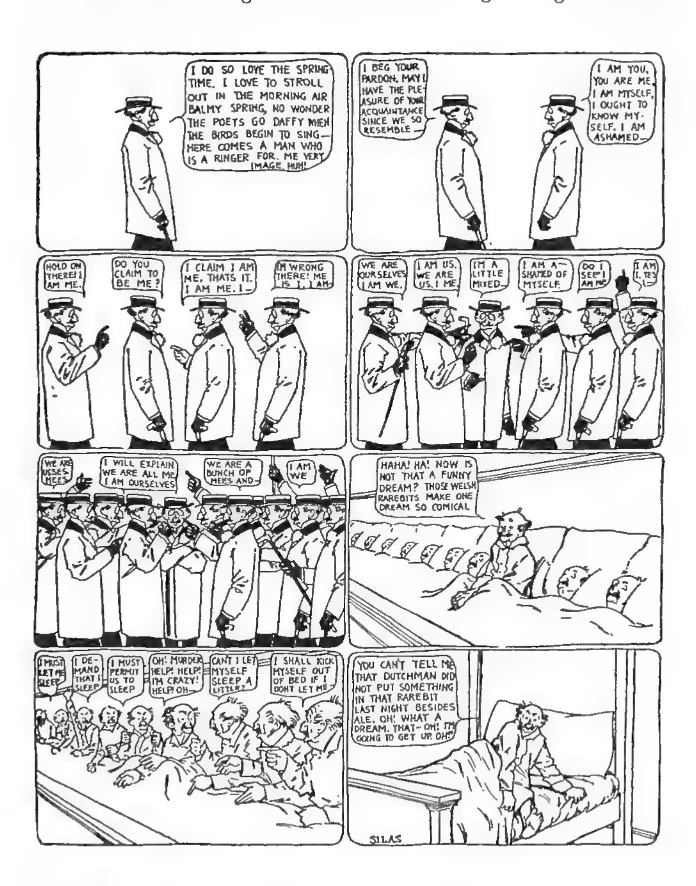
Comic als Praxis der Verdinglichung in diesem zweifachen Sinne muß nun in seiner besonderen Qualität des Produzierens wie in seinen Produktionsbedingungen untersucht werden. Dafür möchte ich auf George Herrimans *Krazy Kat*-Seite vom Sonntag dem 28. Juli 1918 zurückgreifen, an der Jenz Balzer gezeigt hat,[5] daß sich der Ausdruck kontingent zum Dargestellten verhält, also in seiner Produktion sichtbar wird, wenn die Linie *„perhaps“* die Vorstellung eines Horizonts, aber auch eines Bodens, eines Bruchstrichs, Seils oder ein abstraktes Verhältnis bezeichnet. *Perhaps*. Die Sichtbarkeit dieser *Kontingenz* ist die erste Voraussetzung einer Produktion als unsicherer. Eine zumeist verschleierte oder stabilisierte Unsicherheit, wenn beispielsweise die Linie nur auf eine Weise verwendet wird, bzw. unterschiedliche Verwendungen (wie zum Beispiel als Linie des Seitenrandes) nicht thematisiert, das heißt sichtbar werden. Es kommt also auf den jeweiligen Kontext an, in dem sie durch verschiedene Bezeichnungen (oder Behandlungen) verdinglicht wird. Panel für Panel muß ihr vorgeblicher Ausdruck konstruiert, der Signifikant von neuem materialisiert werden. Die Panels lassen sich so nicht als Ausschluß weiterer, virtueller Panels verstehen, sondern als Produktion, in der das, was sie zeigen, erst als Gezeigtes materiell und möglich wird. Sie haben keine repressive Wirkung *gegen* die Bilderwelt, sondern eine produktive, indem ihr Rahmen die „Bilder“ erst herstellt. Amüsanterweise scheinen auf unserer Seite solche Panelrahmen zu fehlen. Sie sind unsichtbar. Der große, leere Raum zwischen den Panels aber weist auf ihr organisierendes Prinzip: die *Distanz*. Sie trennt die Zeichen und kann sie in dieser Trennung erst einander nahe bringen. Sie ermöglicht nicht nur neue Verhältnisse zwischen den unterschiedlichen Zeichen und Zeichenerzeugungen, sondern auch den Erhalt bestimmter Zeichen (wie z.B. der Buchstaben). Distanz ist so das entscheidende Mittel der Produktion. Ihr Kennzeichen ist ihre Unsichtbarkeit als *Zwischen* zwischen dem Material, das so gesetzt selbstverständlich zu sein scheint.

Aus der Distanz wird die Notwendigkeit einer immer neuen Verdinglichung, zum Beispiel als immer neue Zeichnung der Linie, die die erste Bezeichnung als Horizont bestätigt oder verschiebt, sichtbar. Diese notwendige Verdinglichung bestimmt sich an den Praktiken der Figuren im Umgang mit der Linie. Dieser Umgang ist entscheidend. *Ihre* Praktiken sind es, neben der schriftlichen Bezeichnung, die die Linie in ihrer Funktion verändert.

„Kurious Krazy Kat“ scheint an den Horizont der Linie in ihrer repräsentierenden Funktion gefesselt zu sein, wenn sie sie auch zum versteckten Kitzeln von Ignatz Mouse nutzen kann. Sie muß aber die *„fibbery“* (eine Flunkerei) gestehen als Verstoß gegen eine von ihr akzeptierte Ordnung der Darstellung. Sie kann die Gebundenheit an die Verdinglichung, ihre Notwendigkeit erkennen, *„bound by a horizon lines“*, mit ihr spielen, ihren Modus

selbst, ihre Setzung aber nicht verändern. Das bleibt *Ignatz Mouse*, dem Steinewerfer, vorbehalten, indem er die Linie, wie ein Blitz in ihrer bisherigen Bestimmung mit der Axt zerschlägt, um dem Spiel von *Krazy* ein Ende zu machen und die Linie einer weiteren Verwendung als Fessel zuzuführen. Er entkommt der Notwendigkeit der Verdinglichung genauso wenig, erweitert aber ihre Möglichkeiten, um letztlich seinen Frieden zu haben und sich auf der Linie ausruhen zu können. Er beweist zugleich die Leichtigkeit, mit der die Kontingenz einzelner Zeichenrelationen im Comic sichtbar zu machen ist.

Die Voraussetzung für diese Leichtigkeit ist eine Konsequenz der Distanz: die *Diskontinuität* zwischen den jeweiligen Verdinglichungen, den Panels. Sie ist Konsequenz des leeren, weißen Raumes. Erinnern wir uns an Georg Seeßlens Vorschlag, Comic in der Spannung zwischen „Linearität" und „Mythos" zu begreifen. Für Herriman existiert zwischen diesen beiden Modi kein entscheidender Widerspruch. Der Mythos ließe sich nämlich in seiner Kreisbewegung als Linie, also ebenfalls als Kontinuität begreifen. Für sie steht *Krazy Kat* und das linke Symbol oben auf der Seite: ein Kreis als Rad, der zugleich für die Ordnung (als Repräsentation des Gesetzes) steht. Dieser Ordnung steht *Ignatz Mouse* gegenüber. Er widerspricht ihr, indem er sie unterbricht. Das Symbol dafür ist das rechte auf der Seite: eine gezackte Linie, ein Blitz, als Zeichen der Störung (des Verstoßes gegen das Gesetz), das kurze Durchschlagen der Dunkelheit einer gewittrigen Nacht.[6]



Die Diskontinuität schafft für die Praktiken eine entscheidende Bedingung: *ihre Flüchtigkeit*. Die Produktion währt jeweils nur ein Panel. So leicht die Linie durch ein Wort und Wolken zu einem Horizont zu machen ist, so schnell ist diese Bedeutung *verfallen*. Die jeweiligen Bedeutungen sind so schnell verschlissen, wie sie produziert sind.

Die Flüchtigkeit wird durch zweierlei relativiert: die Bestätigung der zuerst gesetzten Produktion durch ihre Fortsetzung und – für den Comic entscheidend – die Gleichzeitigkeit der jeweiligen, auch unterschiedlicher Produktionen als Panels auf einer Seite. Die Widersprüchlichkeit verschiedener Verwendungen der Linie wird durch den gemeinsamen Rahmen einerseits homogenisiert, indem sie als distanziert zusammengehörige, aufeinander bezogene sichtbar werden, andererseits geschärft, indem sie in ihrer Diskontinuität nicht aufgelöst werden. Sie stehen gleichberechtigt als mögliche nebeneinander. In dem Moment, in dem wir die Panels zusammen, gegeneinander auf einer Seite betrachten, sind sie kein „ordnender Zugriff auf eine vielleicht chaotische Bild- und Symbolwelt". Sie füllen nicht „jede denkbare Lücke", sondern weisen auf die Lücken zwischen ihren Produktionen erst hin. Die Linearität, das Aufeinanderfolgen der Panels wird selbst zu einem Bild mit einem gemeinsamen Rahmen, die Linearität verliert ihre Bindung, sie wird in vielfältige, widersprüchliche und letztlich offene Beziehungen aufgelöst.

Was wir in *Krazy Kat* Panel für Panel in eine eigentümliche Dialektik gebracht sehen, sind zwei verschiedene Praktiken, die die Repräsentationen unterschiedlich produzieren. Die eine, die von neuem die bestehende Produktion zu bestätigen scheint und, obwohl sie sie ironisiert, an sie gefesselt bleibt, die andere, die die Unterbrechung nutzt und neue Produktionen ermöglicht, sie vervielfältigt, letztlich aber beruhigt. Beide sind getrennt, sie widersprechen sich und werden in ihrer gegenseitigen Bedingtheit offengelegt. Es gibt keine richtige Praxis, sondern nur unterschiedliche Konsequenzen.

So gegeneinander- und zusammengestellt erweist sich das Produkt aus diesen unterschiedlichen Produktionspraktiken – die Sonntagsseite – als Reflexion auf deren Voraussetzungen: ihrer Bedingungen, ihrer Verhältnisse und ihrer Möglichkeiten.

3. Denken wir nun noch einmal an Nietzsches Projekt der Genealogie. Die Produktionsbedingungen, die wir für den Comic festgestellt haben – Kontingenz, Diskontinuität, notwendige, flüchtige Praxis als Verdinglichung – gehen mit den Annahmen Nietzsches überein. Mehr noch: Als *reflexives Medium*, als das wir den Comic anhand von *Krazy Kat* kennenlernten, konstituiert sich der Comic in der Anwendung der Genealogie auf sich selbst. Nun ließe sich sagen, daß solche Reflexion als Selbstreflexion jedem Medium möglich ist.

Im Gegensatz zum Film aber, der nach Walter Benjamins Worten „Apperzeptionen und Reaktionen" einübt, „die der Umgang mit den Apparaten bedingt" um die Anpassung an die „neuen Produktivkräfte" so zu beschleunigen, daß eine Befreiung durch die Apparate von „der Knechtung in ihrem Dienst" möglich wird,[7] übt der Comic nichts als eine Unsicherheit ein, die er bis zum äußersten präzisiert. Der Film, an den Benjamin denkt, produziert im Takt seiner Bilder Echtzeit und damit eine Wahrnehmung, die seine Rezipienten als Masse nicht gewöhnt, sondern ihre kollektive Reaktionsschnelligkeit fordert. Darin liegt für Benjamin die emanzipatorische Chance des Films. Der historische Sinn, den er ausbildet, ist die *Geistesgegenwart*. Der Film reproduziert damit in gewisser Hinsicht die Bedingungen der Apparate, um sie zu überholen und andere Produktionsverhältnisse zu ermöglichen.

Im Comic wird die Zeit stillgestellt. Die Zeit stillgestellte zerfällt in verschiedene, unaufgelöste, unauflösbare Zeitlichkeiten. Deren Diskontinuität wird nicht durch eine Rezeptionszeit (wie beim Film) homogenisiert. Comic übt damit keine Wahrnehmung, sondern eine *Reflexion* ein. Diese Reflexion ist ein Einhalten, das nicht zur Ruhe kommt. Sie ist der historische Sinn, den der Comic ausbildet. Durch die Produktion dieser Reflexion stellt er sich als *genealogisches Medium* dar. Es ist damit nicht nur nötig „die Auflehnungen des historischen Bildes", sondern auch alle anderen Entstehungen von Zeichen zu reflektieren, bzw. die Möglichkeit der Reflexion zu *nutzen*. Die Gegenüberstellung von Linearität und Mythos hebt sich dann in der Kritik aller, auch der eigenen Sinn- und Zeichensysteme auf. Sie kann sich, indem sie deren kontingente, diskontinuierliche Entstehung offenlegt, gegen sie wenden, fällt aber allzuleicht selbst der Konsequenz der Verdinglichung anheim, indem sie ihre eigene Entstehung kontinuierlich bestätigt und die weiterhin vorhandenen Brüche zwischen den jeweiligen Konstruktionen glättet. Herrimans Sonntagsseite ist in der Geschichte der Comics nicht die Regel. Hier kann die Arbeit der Comickritik beginnen, die nicht mit dem richtigen Bewußtsein die falschen Verhältnisse aufdeckt, sondern nunmehr in die Praktiken selbst eingreifen, sie ironisieren und vervielfältigen muß.

Deshalb möchte ich die Replik mit einem Ausblick auf eine mögliche Ästhetik des Comic beenden. Indem im Comic die verschiedenen Produktionen von Zeichen in eine eigentümliche Dialektik gebracht werden, die sie nicht auflöst, sondern als oszillierende Spannung bewußt hält, eröffnet er einen neuen Modus der Reflexion. Diese Reflexion ist ein Lachen. Das ist es, was der Comic produziert. Ein Lachen über die Hilflosigkeit der Zeichen, die sich gegenseitig und sich selbst ironisieren und parodieren, und der die Hilflosigkeit der Figuren entspricht. Ein Lachen im Erkennen der Notwendigkeit und Macht der jeweiligen Produktionen der Zeichen und Praktiken der Figuren - ein Lachen über ihre Hilflosigkeit. Ein Lachen auch, das eine Veränderung der Bedingungen jener Produktion fordert, die die Zeichen immer wieder eindeutig zu machen sucht. Das neue dieses Modus' ist sein Ort. Das Lachen ist in die Struktur des Mediums selbst eingelassen. Es hat mit seiner Erscheinung wenig zu tun.

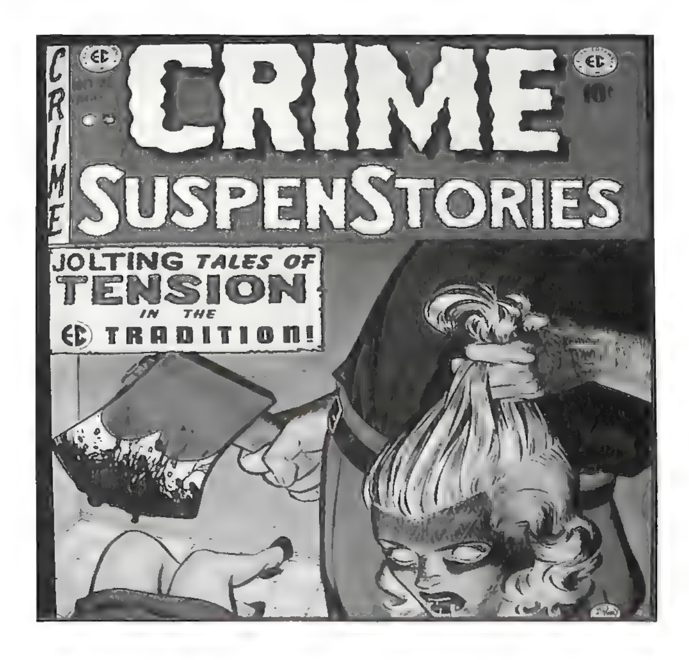
Die Parodie der Zeichen ist das Komische im Comic. Der Comic produziert im Lachen neue Möglichkeiten der Produktion, indem er die Hoffnung auf etwas nicht Verdinglichtes lächerlich macht, mag es Kunstwerk, Seele oder Identität heißen. Der Comic genießt die Verdinglichung immer von neuem und sieht in der Erkenntnis ihrer Notwendigkeit die Möglichkeit, einen Zugriff auf die Produktionen selbst und ihre Verhältnisse zu bekommen, um sie zu parodieren und im Wissen um ihre und seine eigene Flüchtigkeit zu verändern. In der ironischen Distanzierung aber formuliert sich das Problem der notwendigen Praxis und ihrer Möglichkeiten als ungelöstes. Im Comic verbinden sich die Positionen von *Krazy Kat* und *Ignatz Mouse* als nicht aufzulösendes, präzises Spannungsverhältnis. Was die Seite darstellt ist tatsächlich unsichtbar, aber nicht als eine zu ergänzende Vorstellung, sondern als Forderung an eine konkrete, historische Praxis, als Forderung einer anderen Produktion der Lebensbedingungen. Dies unsichtbare Dritte ließe sich als *Dynamik* des Comic fassen. Wenn die Positionen als jeweilige, nicht zugleich einzunehmende, sichtbar werden, wenn sie sich letztlich fesseln lassen oder ausruhen, dann produziert diese Dynamik als das unsichtbare Drittes ein *Paradox*, das die Praktiken bestimmt. Dieses Paradox findet sich im Versuch der Kollektive wieder, einen Zugriff auf die Produktion ihrer Gegenwart zu gewinnen.

Comic produziert mit dieser Dynamik eine zerbrechliche Gebrochenheit. Die Zerbrechlichkeit einer Spannung. Sie ist unsichtbar – und gefügt scheint ihre Brüchigkeit zu verschwinden. Aber mit dieser Zerbrechlichkeit, mit der Gegenwart des Comics und seinen Wiederholungen, seiner Kritik und Selbstkritik im Lachen, mit der paradoxen Reflexion kennzeichnet sich das flüchtige Unterfangen des Comic als modernes. Durch diese Zerbrechlichkeit produziert der Comic das, was ich Modernität nennen würde.

1. Nicht anders nachgewiesene Zitate sind hier und im folgenden aus voranstehenden Text von Georg Seeßlen.
2. Walter Benjamin: Das Passagenwerk, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982, S. 495 (K 2,5).
3. Die oft zitierten Worte Marxens zum Verhältnis von Basis und überbau findet sich an folgender Stelle:
Karl Marx: Zur Kritik der politischen Ökonomie;
in: Werke, Band 13, Berlin: Dietz, 1961, S. 8 f.
4. Judith Butler: Das Unbehagen der Geschlechter,
Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1992, bes. S. 49 und 200.
5. Jenz Balzer: Der Horizont bei Herriman. Zeit und Zeichen zwischen Zeichenzeit und Zeitzeichen. Vortrag auf der Tagung Ästhetik des Comic (Typoskript); erscheint Ende des Jahres mit Seeßlens und meinem Text in einem gleichnamigen Buch. Vergleiche auch meinen Artikel Comic und Kultur in 17°C, Nr. 5. Die Sonntagsseite ist in dem von Bill Blackbeard herausgegebenen Krazy + Ignatz: The Komplete Kat Komiks, Bd. 3, 1918, Forestvillle: Eclipse Books, 1990, abgedruckt. Sie wurde auf Deutsch in der Übersetzung von Harald Havas 1996 in Wien bei der Comicothek veröffentlicht. Krazy Kat erschien Tag für Tag von 1913-1944 (die Sonntagsseiten seit 1916), also bis zu Herrimans Tod. Die Strips sind durch unglückliche Umstände nur unvollständig überliefert.
6. Beide Symbole sind auf Herrimans Sonntagsseiten nicht selten. Am 12.1.1919 z.B. prangt das Rad auf dem Schreibtisch des Gerichts.
7. Walter Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (zweite Fassung); in: Gesammelte Schriften, Band VII, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991, S. 359 f.

Mehr Informationen:
Arbeitsstelle für Graphische Literatur in Hamburg (ArGL)
Heimhuder Straße 71, Zimmer 209
20148 Hamburg

Telefon 4123 - 6513 · Telefax 4123 - 6212
Öffnungszeit:
Dienstags 14 – 16 Uhr und nach Absprache.



Die Bourgeoisie nimmt keine Hacke in die Hand

MANIFESTO DOS SEM TERRAS

1. Somos sem terras. Somos trabalhadores e sonhamos com um Brasil melhor para todos. Mas na sociedade brasileira atual é negado ao povo o direito de vida digna.

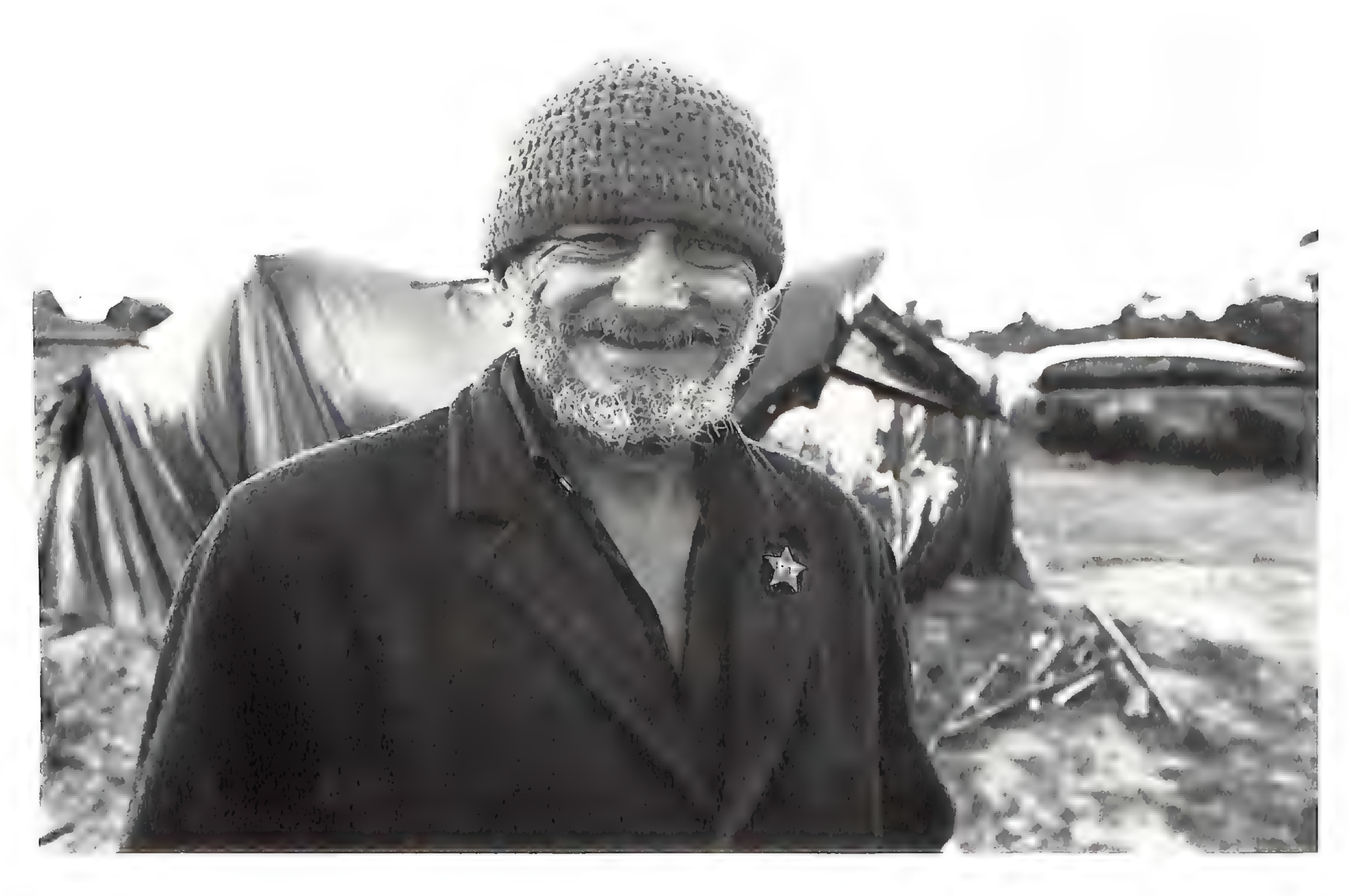
2. Nossa situação tem causas históricas na exploração do povo pelas elites gananciosas. E agora foi agravada pela política ecônomica neoliberal do governo FHC.

3. Temos sofrido perseguições, acusações falsas de políticos conservadores, do governo e dos latifundiarios. Mas estamos firmes. Nossa causa é justa. Por isso nosso Movimento cresce e tem o apoio da sociedade.

4. Continuaremos mobilizados, utilizando todas as formas de pressão possível. A luta e a arma dos pobres. E é legítima.

5. Lutamos pela Reforma Agrária para trabalhar, produzir e garantir comida farta na mesa de todos os brasileiros.

6. Com a Reforma Agrária vamos melhorar as condições de vida de todos. O povo precisa de comida barata, melhores salários, educação, moradia e saúde. Queremos reconstruir um Brasil sem desemprego, êxodo rural e jovens lançados ao crime e à prostituição.



Fotos: Cordula Kropke

7. Não se iludam com a propaganda do governo FHC. A política que benefica o capital estrangeiro e o sistema financeiro é a que gera o desemprgo, a falência da indústria nacional e da agricultura. E é de responsabilidade desse govero.

8. Vamos votar contra o governo nessas eleições. Vamos votar nos candidatos que tenham posições firmes em favor dos interesses do povo. Não queremos esmolas, mas direitos e dignidade.

9. Queremos um Brasil melhor. Um Brasil para todos. Com atendimento das necessidades básicas do povo, com a democratização da terra, da riqueza e do poder. Onde haja esperança, futuro para nossa gente e orgulho de construir uma nação para os brasileiros.

10. Trabalhadores, intelectuais, pequenos empresários, aposentados, donas-de-casa e estudantes, todos, precisamos nos unir para construir um novo projeto para o Brasil. Um projeto do povo Brasileiro.

Reforma Agrágia – uma Luta de todos!





1. Wir sind ohne Land. Wir sind Arbeiter und träumen von einem besseren Brasilien für alle. Aber in der heutigen brasilianischen Gesellschaft wird dem Volk das Recht auf ein würdiges Leben bestritten.

2. Unsere Situation hat historische Gründe in der Ausbeutung des Volkes durch eine gewinnsüchtige Elite. Und jetzt wird sie durch die neoliberale Wirtschaftspolitik der Regierung Fernando Henrique Cardoso verschlimmert.

3. Wir haben Verfolgung erlitten, falsche Beschuldigungen der Konservativen Politiker, der Regierung und Großgrundbesitzer. Aber wir sind stark. Wir sind im Recht. Deshalb wächst unsere Bewegung und hat die Unterstüzung des Volkes.

4. Wir werden weiter mobil machen und alle Formen des Drucks ausüben. Der Kampf ist die Waffe der Armen. Er ist legitim.

5. Wir kämpfen für die Agrarreform, um zu arbeiten, um zu produzieren und um reichlich Essen auf dem Tisch aller Brasilianer zu garantieren.

6. Durch die Agrarreform werden wir die Lebensbedingungen von allen verbessern. Das Volk braucht preiswertes Essen, bessere Löhne, Bildung, Wohnungen und Gesundheit. Wir wollen ein Brasilien ohne Arbeitslosigkeit, Landflucht und Jugendliche, die in die Gewalt und die Prostitution getrieben werden, aufbauen.



7. Laßt Euch nicht von der Propaganda der Regierung FHC (Fernando Henrique Cordoso) blenden. Die Politik, die ausländisches Kapital bevorzugt und eine Finanzpolitik die zu Arbeitslosigkeit führt zum Konkurs der nationalen Industrie und Landwirtschaft. Die Regierung ist dafür verantwortlich.

8. Wir werden bei diesen Wahlen gegen die Regierung wählen. Wir werden die Kandidaten wählen, die sich für die Interessen des Volkes stark machen. Wir wollen keine Almosen sondern Rechte und Würde.

9. Wir wollen ein beseres Brasilien, ein Brasilien für alle. Mit Beachtung der Grundbedürfnisse des Volkes, mit Demokratisierung des Landes, des Reichtums und der Macht. Wo es Hoffnung gibt, Zukunft für die Menschen und den Stolz eine Nation für Brasilianer zu errichten.

10. Arbeiter, Intellektuelle, kleine Angestellte, Rentner, Hausfrauen und Studenten, wir alle müssen uns vereinigen, um ein neues Projekt für Brasilien zu errichten: Ein Projekt des brasilianischen Volkes!

Landreform „Ein Kampf von allen!"
Brasilien, 1996

POST



1996 veranstalteten wir, die gruppe demontage, eine monatlich stattfindende Diskussionsreihe zum Thema Befreiungsnationalismus. Aus der Beschäftigung mit ganz unterschiedlichen nationalen Befreiungsbewegungen enstand dieser Artikel. Dabei ging es uns nicht um eine Beurteilung der einzelnen Bewegungen im Sinne einer Aburteilung oder besserwisserischer Kritik. Unser Interesse war es, Anknüpfungspunkte zu finden für die solidarische Unterstützung von und den Austausch mit emanzipatorischen Bewegungen. Insbesondere zwei Fragen waren dabei für uns von zentraler Bedeutung: Welches ist der emanzipative Gehalt in der Ausrichtung und in der Programmatik der jeweiligen Bewegung, und wo liegen Anknüpfungspunkte für unsere Solidarität? Und zweitens: Welche politischen Spielräume ergeben sich aufgrund der vorgefundenen Bedingungen für die jeweilige Bewegung?

FORDISTISCHE GUERILLA? VOM MYTHOS NATIONALER BEFREIUNG

Globalisierung heißt das Schlagwort der 90er Jahre. Auf akademischer Ebene ist es zu einem der beherrschenden Themen in der sozialwissenschaftlichen Debatte geworden. Auf politischer Ebene wird dieser inhaltsleere Begriff in der Debatte um den *Standort Deutschland* für die Rechtfertigung der massiven Einschnitte im Bereich der Sozialleistungen und des Zurückschraubens arbeitsrechtlicher Errungenschaften bemüht. Der nationale Wettbewerb wird beschworen auf einem Weltmarkt, der die Rahmenbedingungen und den ökonomischen Spielraum für Nationalstaaten und folglich auch für Befreiungsbewegungen und Befreiungsperspektiven vorgibt. So sind heute, im Unterschied zu den 70er Jahren, nationale, staatliche Befreiungsprojekte – nach dem Zusammenbruch des realsozialistischen RGW-Verbundes und unter postfordistischen Weltmarktbedingungen – kaum noch vorstellbar.

Zahlreiche nationale Bewegungen der Gegenwart haben keine sozialistische, geschweige denn kommunistische Programmatik mehr. Die Verteilungskämpfe um die knappen Ressourcen, die die kapitalistischen Kernstaaten den am meisten ausgeplünderten Bereichen des Trikont übrig lassen, finden häufig in Formen statt, in denen soziale Konflikte ethnisiert werden. Seit dem Zusammenbruch des Rates für gegenseitige Wirtschaftshilfe (RGW) und des Warschauer Vertrages organisieren alte und neue Eliten auch in Osteuropa nationalistisch und chauvinistisch legitimierte Verteilungskämpfe (vgl. Komlosy 1994). Solidarität mit einer der kriegführenden Parteien in diesen Konflikten ist, wie in Jugoslawien oder Tschetschenien, nicht möglich, sondern nur mit Organisationen, die sich gegen den Nationalismus und die Verschleierung sozialer Konflikte in ihrem Nationalstaat richten. Mit den allein nationalistische Ziele verfolgenden Bewegungen beschäftigen wir uns in diesem Artikel nicht.

Im RGW praktizierten die Sowjetunion und ihre Verbündeten einen nicht ausschließlich den Gesetzen des Weltmarkts folgenden und deshalb auch auf gerechtere Verteilung ausgerichteten internationalen Austausch. Dabei vergessen wir nicht, daß es im RGW teilweise neo-koloniale Abhängigkeiten gab wie im Verhältnis der Sowjetunion zu Kuba. Auch nahm der RGW nach Vietnam 1976 keine neuen Vollmitglieder mehr auf. Erfolgreiche sozialistische Befreiungsbewegungen wie die MPLA Angolas oder die FRELIMO Mozambiques konnten für ihre befreiten Nationalstaaten nur noch einen assoziierten Status, ähnlich dem Jugoslawiens, erreichen. Wir beschäftigen uns in diesem Artikel ausschließlich mit Bewegungen, die sich auch nach dem Ende des RGW noch als sozialistisch bezeichnen.

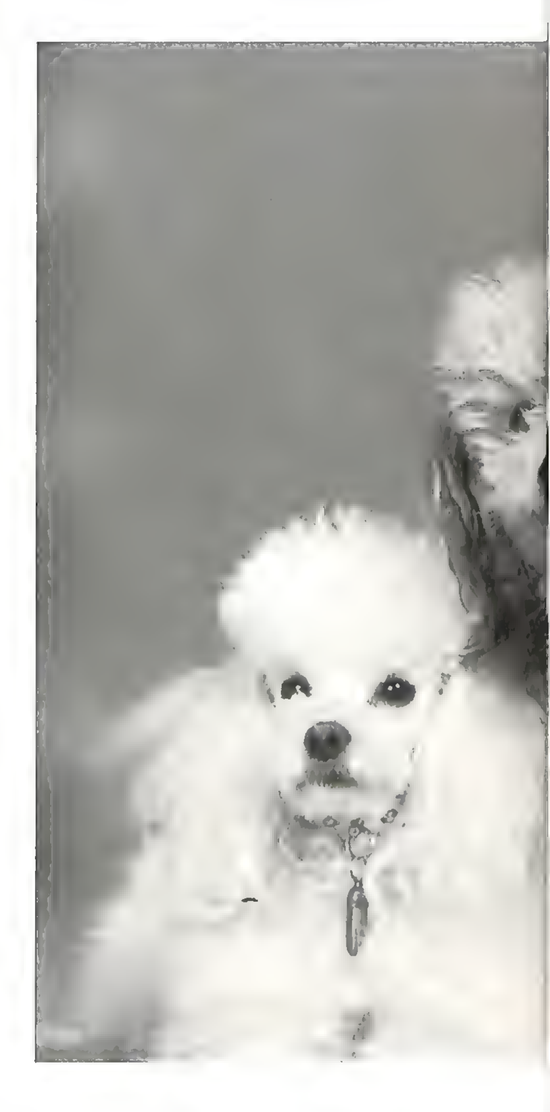
Vor dem Hintergrund der Veränderung der ökonomischen und politischen Rahmenbedingungen verwundert die Beobachtung um so mehr, daß sich die internationale Solidarität der Linken in Deutschland heute nahezu ausschließlich auf nationale Befreiungsbewegungen richtet. Eine über den nationalen Rahmen hinausweisende Unterstützung für sozialistische, kommunistische oder antipatriarchale Bewegungen existiert dagegen nur vereinzelt. Eine Ursache für die nationale Ausrichtung der einzelnen Solibewegungen ist das Abebben revolutionärer Bewegungen in der BRD, wodurch für internationale Bündnisse oder Zusammenarbeit hierzulande kaum AnsprechpartnerInnen existieren. In der Folge reduzierte sich Solidarität mehr auf finanzielle und karitative Unterstützung sowie reine Öffentlichkeits- oder gar Lobbytätigkeit für Organisationen in anderen (möglichst fernen) Ländern.

Diese Entwicklung spiegelt sich auch im publizistischen Bereich wider. In einer Hamburger Uni-Buchhandlung erhielten wir auf un-

sere Frage, ob es in jüngerer Zeit eventuell Neuerscheinungen zum Thema Befreiungsbewegungen/Befreiungsnationalismus gäbe, folgende Antwort: „Befreiungsbewegungen – ganz allgemein? Die großen Bewegungen sind ja durch! Aber zu einzelnen Themenbereichen finden Sie Publikationen unter den Rubriken *Antikolonialismus* oder Nationalismus." Diese Zuordnung mit dem Versuch einer inneren Differenzierung macht zweierlei deutlich: Zum einen bestätigt sie die oben aufgestellte Behauptung einer *nationalen Fixierung* der Linken auch für den publizistischen Bereich. Zum anderen macht sie deutlich, daß es durchaus problematisch ist, verallgemeinernd von den *nationalen Befreiungsbewegungen* oder dem *Befreiungsnationalismus* zu sprechen. Wir haben es vielmehr mit einer Reihe von *Befreiungsnationalismen*, also verschiedenen Tendenzen oder Ausprägungen von Befreiungsnationalismus, zu tun, die eine Spannbreite von völkischen Konzepten über republikanische Modelle bis hin zu sozialistischen Ansätzen, die sich aus eher pragmatischen Gründen zuerst einmal auf den nationalen Rahmen beziehen, umfaßt. Dies bedeutet gleichwohl nicht, daß zwischen den einzelnen Befreiungsnationalismen keine Gemeinsamkeiten bestünden. Wir gehen von der Grundannahme aus, daß sich alle Befreiungsbewegungen mit sozialistischem Anspruch in einem Spannungsfeld bewegen zwischen kapitalistischem Weltmarkt, Imperialismus, Rassismus und Patriarchat einerseits sowie einer umfassenden Emanzipation andererseits. In diesem Spannungsfeld kann zwar versucht werden, die Organisationsform Nationalstaat als pragmatisches Zugeständnis an die kapitalistische Weltordnung mit ihren internationalen Verkehrsformen, wie beispielsweise der UNO, zu handhaben. Es besteht aber grundsätzlich die Gefahr, den Nationalstaat im Sinne einer Selbstbestimmung von Nation und Staat zu halluzinieren. Der Widerspruch zwischen Nation und Emanzipation ist ein antagonistischer, unaufhebbarer. Wenn Nation zu etwas Fortschrittlichem umgedeutet wird, zu etwas Erkämpfenswertem *an sich*, übernimmt eine Befreiungsbewegung bürgerliche und nationalistische Kategorien. Aus einer kommunistischen Perspektive sind solche Konzepte abzulehnen. Im Folgenden sollen zunächst die grundlegenden Elemente von und Fallstricke für national ausgerichtete Bewegungen aufgezeigt werden. In einem zweiten Schritt wollen wir verschiedene vorherrschende Tendenzen von Befreiungsbewegungen anhand je eines Beispiels darstellen. Diese Herangehensweise erfordert zwangsläufig eine vergleichende, aber auch differenzierende Betrachtung verschiedener Befreiungsbewegungen. Vorab jedoch einige Gedanken zu den grundlegenden, allgemeinen Zielen und Fallen nationaler Befreiung.

Ziel nationaler Befreiungsbewegungen ist die staatliche Konstituierung der Nation

Das Ziel der staatlichen Konstituierung einer Nation ist eines der grundlegenden Charakteristika nationaler Befreiungsbewegungen. Dies gilt unabhängig von der politischen Ausrichtung und vom jeweils konkreten Kontext, in dem die Befreiungsbewegung agiert. So ist beispielsweise die *baskische Nation* das Ziel der erfolgreich zum *Volk* konstruierten BaskInnen. Die Bildung der *selbstbestimmten* Nation war aber auch Ziel im Kampf der FSLN gegen die Kompradorenherrschaft in Nicaragua und ist es im Kampf der KurdInnen gegen ihre Unterdrückung durch den türkischen Staat. Am deutlichsten ist die nationale Selbstkonstituierung dort zu verfolgen, wo sie durch einen ethnischen Homogenisierungsprozeß getragen wird. In einem Interview in der jw vom 13.02.1996 sagte Iker X., Mitglied des nationalen Koordinationsausschusses der Jugendorganisation Jarrai, auf die Frage nach der Entstehung des baskischen Nationalismus: *„Die baskische Nation gibt es unabhängig von Verfolgung durch andere Staaten. (...) Es gibt keine baskische >Rasse<. Die Definition der Basken ist, daß sie einfach ein Volk sind, das sich durch bestimmte kulturelle Gemeinsamkeiten und Ansprüche auszeichnet."* In dieser Aussage werden die zentralen Elemente ethnischer Homogenisierung und nationaler Selbstkonstitution genannt. *Die baskische Nation* existiert als quasi überhistorische Einheit, sie wurde bislang lediglich an ihrer Entfaltung gehindert. Ansprüche auf diese Nation erhebt das baskische Volk, das sich heute im Unterschied zur frühen baskischen Bewegung nicht mehr rassisch, sondern über seine *kulturellen Gemeinsamkeiten* definiert. Es findet eine Konstruktion von Tradition statt, die vor dem Hintergrund der spanischen Dominanzgesellschaft bzw. der Abgrenzung von deren Dominanzkultur zu interpretieren ist. Interessant ist an den Äußerungen von



Iker X., daß das Grundlegende der *baskischen Nation*, nämlich die soziale und ethnisierte Ausgrenzung der BaskInnen als *die Anderen* aus der spanischen Nation, geleugnet wird. So wird die Chance vertan, das *Baskisch-Sein* als etwas sozial Gemachtes zu dekonstruieren. Vielmehr bezieht sich die ETA ausdrücklich auf Euskalherria (das *baskische Volk*), um ihren Kampf zu legitimieren. So werden soziale Kämpfe national aufgeladen und kulturalisiert, anstatt umgekehrt die kulturelle Unterdrückung als sozialen Prozeß zu begreifen.

Dieses typische Beispiel nationaler Selbstkonstitution macht weiterhin deutlich, daß die Nation erst entsteht durch Ausgrenzung und durch das Entstehen einer Befreiungsbewegung. Vorhanden ist ein abgegrenzter Herrschaftsraum, der in den meisten Fällen im Trikont das Ergebnis von Grenzziehungen europäischer Kolonialmächte ist. Die Nation ist heute nicht mehr ausschließlich eine Konstruktion, sondern durch den Nationenbildungsprozeß des 19. und 20. Jahrhunderts zur materiellen Realität geworden. Das fängt bei der Vereinheitlichung der Landessprache an, geht über die Verbreitung von Massenmedien bis dahin, daß die Angehörigen eines Nationalstaates weitgehend dieselben Institutionen durchlaufen: Vom Militärdienst über den Sozialstaat bis zum Rentensystem wird die Nation jeden Tag neu konstituiert; ein großer Teil der Bevölkerung definiert sich in Abhängigkeit von den nationalen Einrichtungen. Dies gilt für die anerkannten Nationalstaaten wie auch für die Nationen im Wartestand, in denen soziale Ausgrenzung mittels Ethnisierung und die rassistische Unterdrückung häufig eine Umkehrung erfahren. Solche Prozesse der Selbstethnisierung und Verkehrung der Ausgrenzungskriterien in positive Identifikationsmerkmale heben die Konstruktion von Völkern, Nationen oder Ethnien nicht auf.

Die Falle, die sich mit dem Versuch der Konstruktion von kulturellen Gemeinsamkeiten als Grundlage für die Schaffung einer Nation auftut, ist allen nationalen Befreiungsperspektiven immanent. Die Ausgangslage unterscheidet sich stark bei europäischen Nationalismen, die seit dem 19. Jahrhundert anderen europäischen Nationalismen unterlegen waren, aber seitdem eine eigenständige nationale Ideologie aufgebaut hatten (Baskenland, Irland...), und den neueren afrikanischen und asiatischen Nationalstaaten, gekennzeichnet durch koloniale Eroberung und Verwaltung: „Algerien eint als Land nichts außer der Erfahrung der französischen Kolonialherrschaft seit 1830 und noch genauer, des Kampfes gegen diese" (Hobsbawm 1996, 163). In Lateinamerika hatten die bereits im 19. Jahrhundert entstandenen Nationalstaaten 150 Jahre Zeit, sich zu konstituieren und zu legitimieren. Durch die übermächtige Dominanz des US-Imperialismus wird auch in Lateinamerika die soziale Revolution weitgehend mit nationalistischer Programmatik begründet, obwohl die Linke oft einen blutigen Preis dafür zahlen mußte, daß sie den Kampf gegen die einheimische Bourgeoisie hinter den Antiimperialismus zurückstellte. Anders ist die Situation in Afrika: Insbesondere auf die dortigen Befreiungsbewegungen beziehen sich Kößler/Schiel, wenn sie schreiben: *„Das Bild der Nation als vorgestellter Gemeinschaft konnte so keinen Anhaltspunkt in der Vergangenheit, kein >altes Material< (Hobsbawm) finden. Solche Bezugspunkte mußten neben der Realität der aktuellen, militant und militärisch geführten Auseinandersetzung in Zukunftsprojektionen gesucht werden. Die wichtigste dieser Zukunftsperspektiven bestand wenigstens dort, wo der Befreiungskampf mit dem Entkolonisierungskonflikt zusammenfiel, in der Konstituierung der Befreiungsbewegung als Staat und dem damit verbundenen Eintritt in die internationale Gemeinschaft von Staaten als zumindest formell gleichberechtigtes Mitglied."* (Kößler/Schiel 1996, 168).

Zwei Aspekte sind dabei interessant. Erstens stellen (militärisch operierende) Befreiungsbewegungen in mehrfacher Hinsicht immer schon die Keimzelle eines Staates dar (dazu unten mehr). Zweitens zielt jeder ethnische Homogenisierungsprozeß ab auf eine Verschleierung sozialer Widersprüche. Jenseits der Klassenlagen wird das „Volk" konstruiert. Mit der Durchsetzung eines eigenen Nationalstaats brechen die während der Zeit des Kampfes zugedeckten gesellschaftlichen Widersprüche neu auf. Ein Nationalstaat ist strukturell ein bürgerliches Gebilde, weil er ein Instrument der kapitalistischen Akkumulation und der patriarchalen Herrschaft ist, das zu seiner Absicherung und ständigen Neu-Konstituierung hierarchischer und repressiver Strukturen bedarf. Der widersprüchliche Charakter dieses Gebildes zwischen formeller bürgerlicher Gleichheit und materieller Ungleichheit ist der Form des Nationalstaats und damit jeder national ausgerichteten Befreiungsbewegung immanent, egal welche Programma-

tik sie verfolgt. Bürgerlicher Nationalstaat und Kommunistische Vergesellschaftung im Sinne einer freien Assoziation freier Menschen schließen sich gegenseitig aus.

Militante Kampfform heißt noch nicht revolutionäres Ziel

Die radikale Kampfform militant oder militärisch operierender Befreiungsbewegungen wird hierzulande häufig mit revolutionären Zielen und Programmatiken gleichgesetzt. Diese Sichtweise hat zur Folge, daß Befreiungsbewegungen nicht unmittelbar an ihrem emanzipativen Gehalt, sondern an den Mitteln ihrer Umsetzung gemessen werden. Wer interessierte sich für Peru vor der Botschaftsbesetzung durch die MRTA im Dezember 96? Mexiko rückte erst durch das Auftauchen der EZLN in den Blickpunkt. Davor fand die radikale Linke in Mexiko kaum das Interesse der internationalistischen Linken. Und daß in jüngerer Zeit mit der EPR eine zweite Guerilla in Mexiko aufgetaucht ist, stößt entweder auf Desinteresse oder wird gar als störend aufgenommen. Etwas polemisch könnte man sagen, daß die EZLN auch für die hiesige Linke hauptsächlich aufgrund ihrer militanten Kampfform für eine radikale Umwälzung der gesellschaftlichen Verhältnisse in Chiapas und Mexico steht (was hier nicht prinzipiell in Abrede gestellt werden soll) und daß sie zweitens eine ausreichende Anzahl an Anknüpfungspunkten für westliche Revolutionsromantik bietet.

Oftmals praktizieren militante Befreiungsbewegungen jedoch nicht mehr als einen bewaffneten Reformismus. Im Falle eines Sieges wird dann nur ein Elitenverband durch einen anderen ausgetauscht. Aussagekräftiger als die Kampfform sind unserer Meinung nach die jeweiligen Vorstellungen von „befreiter Gesellschaft", vor allem aber der Versuch ihrer Umsetzung, der Aufbau von Gegen-Strukturen im Befreiungskampf selbst. Dies bezieht sich auf alle Bereiche gleichermaßen, vom sozialen Zusammenleben in kämpfenden Einheiten bis zur sozialen und ökonomischen Organisation in sog. befreiten Gebieten. Wenngleich der Aufbau von Gegen-Strukturen ambivalent ist, weil sie *„nicht einfach Gegen-Gesellschaft, sondern wesentlich auch Gegen-Staat"* (Kößler/Schiel 1996, 165) sind, so ist es doch vor allem die Praxis, die Umsetzung der programmatischen Ziele, die uns Anknüpfungspunkte für internationale Solidarität bietet. Darüber hinaus tragen nationale Befreiungsbewegungen grundsätzlich die Tendenz zur Verstaatlichung in sich. Zum einen, wie oben schon erwähnt, projezieren sie ihre Zukunftsperspektive in einen nationalstaatlichen Rahmen. Zum anderen verfügen sie aufgrund ihrer militanten oder militärischen Strukturen potentiell über die Möglichkeit, den besiegten Repressionsapparat zu ersetzen. Die sich daraus ergebenden Widersprüchlichkeiten wirken massiv in den Aufbau von Gegen-Strukturen hinein. Die Notwendigkeit von Befreiungsbewegungen, in Befehlsstrukturen zu handeln, um kämpfen zu können, kann sich verselbständigen und in die politische Ebene hineinwirken. Ein Denken in militärischer und hierarchischer Logik steht aber einer notwendig pluralistischen Diskussionskultur zum Aufbau von Gegen-Gesellschaft entgegen. Bewaffnet kämpfende Befreiungsbewegungen sollten ihre militärischen Strukturen folglich den politischen unterordnen. Nur so entgehen sie der Falle, den zu bekämpfenden Macht-und Repressionsapparat im positiven Fall durch ihren eigenen zu ersetzen und eine emanzipatorische und pluralistische Diskussionskultur von oben zu ersticken.

In der linkskommunistischen FPL, eine der Einzelorganisationen, die ehemals in El Salvador zur Guerilla der FMLN gehörte, wurde im April 1983 ein politischer Konflikt mit militärischen Mitteln ausgetragen. Die Commandante Ana María wurde von Genossen der eigenen Organisation umgebracht. Im Gegensatz zu ähnlichen Vorkommnissen verheimlichte die FPL/FMLN dies jedoch nicht. Teile der -Soliszene in



der BRD, die schon länger nach einem Vorwand suchten, die Unterstützung der salvadorenischen Guerilla aufzugeben, benutzten die Ermordung von Ana María für eine Entsolidarisierung. Die taz z.B. wollte die Vorkommnisse damals zum Anlaß nehmen, das Spendenkonto „Waffen für El Salvador" aufzulösen (Kommandantin Ana María ermordet, in: AK Nr. 232, 2.5.83). Erschreckend war, daß sich in kommunistischen Organisationen, in denen versuchte wurde, politischen Strukturen Vorrang einzuräumen, militaristisches Handeln durchsetzen konnte. Auch in der BRD schossen in den achtziger Jahren linke Gruppen aus der Türkei aufeinander, anstatt miteinander zu diskutierten. Der Verselbständigung einer militaristischen Logik muß mit



einer Politik begegnet werden, in welcher die militärischen Kampfstrukturen immer nur als ein notwendiges Übel behandelt werden. Punktuell militaristisches Vorgehen sollte nicht automatisch zu einer Entsolidarisierung führen. Wichtig ist auch die Art und Weise wie die Befreiungsbewegung mit dem strukturellen Problem umgeht, einen militärischen Kampf mit einer emanzipativen Zielsetzung zu vereinbaren (vgl. zur Diskussion in der Soli-Szene: Der zweite Tod von Comandante Ana María, in: ila Nr. 66, 5/83).

Sich aufgrund der dargelegten Schwierigkeiten nur auf neue soziale Bewegungen im Trikont zu beziehen, ohne sich kritisch-solidarisch mit den Befreiungsbewegungen auseinanderzusetzen, verdrängt diese Probleme nur: Erstens sind Guerilla und soziale Organisationen, beispielsweise die sozialistischen Bewegungen in Zentralamerika, personell miteinander verbunden, zweitens stehen Zusammenschlüsse von Frauen, LandarbeiterInnen etc. vor ähnlichen Problemen. Wir halten es deshalb für wichtig, soziale Kämpfe, wie etwa in den Weltmarktfabriken, Freihandelszonen oder Maquiladoras, genauso zu unterstützen, wie (militärisch) organisierte Ansätze auch. Sich nur auf den einen oder den anderen Bereich zu beziehen, greift zu kurz.

Befreiungsbewegungen reproduzieren den Mythos nationaler Unabhängigkeit

Nahezu alle Befreiungsbewegungen sind eng verknüpft mit der Überwindung von „Unterentwicklung“ und von Ausbeutung in ihrem Land. Dies gilt nicht nur für die bekannten Trikont-Bewegungen in Lateinamerika und Afrika, sondern beispielsweise auch für die unbekanntere FLNC auf der französischen Mittelmeerinsel Korsika oder für die IRA und die ETA mit ihrer These vom „internen Kolonialismus“. Nach dieser These begreifen sich auch Bewegungen in Regionen, die zum Staatsgebiet des Mutterlandes gehören, als Kolonien (vgl. Komlosy 1994, 43ff).

Bis in die 80er Jahre vertraten Modernisierungstheoretiker Konzepte, die auf „nachholende Entwicklung“ nationalstaatlicher Ökonomien unter starker Orientierung auf den Weltmarkt setzten. Die Dependenztheorie propagierte gar ökonomische Entwicklung außerhalb des Diktats des Weltmarktes oder hielt diese zumindest für praktikabel. Beide Entwicklungskonzepte haben keine dauerhaften Veränderungen im Weltmarktgefüge bewirkt (Zur Bilanz der entwicklungstheoretischen Diskussion siehe C. Stock 1996). In der postfordistischen Phase hat sich der Spielraum nationaler Ökonomien und insbesondere der Trikont-Ökonomien noch einmal erheblich verkleinert und tendiert zunehmend gegen Null. Der Frankfurter Politologe Joachim Hirsch wirft in bezug auf Befreiungsbewegungen die Frage auf, inwieweit politische Kämpfe auf nationaler Ebene überhaupt noch geführt werden können (vgl. blätter des iz3w, Sept. 96). Seit Mitte der 80er Jahre zeichnet sich zunehmend die Tendenz eines globalen Akkumulationsregimes ab. Dieses ist nicht mehr allein durch eine Ausdehnung des internationalen Geld- und Handelsverkehrs gekennzeichnet, sondern durch die Globalisierung der Produktion selbst. Gleichzeitig findet eine Veränderung der Rolle des Staates statt. Der Spielraum für Konjunktur-, Beschäftigungs- und Einkommenspolitik wird auf nationaler Ebene zunehmend kleiner. Dennoch bleibt der beschriebene Prozeß weiterhin an einen nationalstaatlichen Rahmen rückgebunden, da er auf absehbare Zeit noch getragen werden wird von verschiedenen regionalen Regulationsweisen, also verschiedenen bürgerlichen Gesellschaften, die wiederum auf je spezifischen Klassenstrukturen aufbauen. Ein Weltstaat ist, wenn überhaupt vorstellbar, bislang nicht in Sicht.

Die Kritik der ZapatistInnen an neoliberaler Wirtschaftspolitik und der Beginn des bewaffneten Aufstandes in Chiapas am Tag des Inkrafttretens der NAFTA (01.01.1994) ist als Versuch zu sehen, die beschriebene Entwicklung im Hinblick auf Politik und Perspektiven nationaler Befreiungsbewegungen zu reflektieren. Ein interessantes Gegenbeispiel zur EZLN ist der militante Teil der zerstrittenen korsischen Befreiungsbewegung FLNC, der FLNC – canal historique, der sich heute von seiner bis in die 80er Jahre verfolgten nominal-sozialistischen Programmatik gänzlich verabschiedet hat. Zu Zeiten der Blockkonfrontation hatten sich viele Befreiungsbewegungen für eine sozialistische Option im Rahmen des RGW entschieden, obwohl ihre Programmatiken häufig wenig mehr als nominal-sozialistisch waren. Der FLNC – canal historique jedenfalls hat die Zeichen der Zeit erkannt und verfolgt heute mit seinen Forderungen nach Schaffung einer Freihandelszone und umfassenden Steuervergünstigungen für ganz Korsika eine klassisch neoliberale Poli-

tik. Der FLNC als Prototyp der postfordistischen Guerilla der 90er Jahre?

Im Spannungsfeld von Emanzipation und Nation – Völkische, republikanische und sozialistische Tendenzen

Wie oben schon erwähnt, sehen wir drei unterschiedliche Linien von bzw. Tendenzen in nationalen Befreiungsbewegungen: Völkische, republikanische und sozialistische, wobei wie in den von uns gewählten Beispielen auch die zuerst genannten Linien ein sozialistisches Selbstverständnis haben können. Hierbei sind die drei genannten Kategorien nicht als statische Ausrichtungen zu betrachten. Sie sind als analytisches Modell zu verstehen, um Gemeinsamkeiten und Unterschiede nationaler Befreiungsbewegungen benennen zu können, die sich mit sozialistischem Anspruch im Widerspruch zwischen Nation und Emanzipation bewegen (müssen).



Bewegungen treten in der Realität nie in idealtypischer Form auf. Dort sind Modelle zumeist in Form von Überschneidungen mit Elementen anderer Modelle vorhanden, wobei in den meisten Fällen eine Tendenz für eine Zuordnung auszumachen ist. Soziale Bewegungen sind aus sich heraus immer widersprüchlich. Vor allem aber gibt es keinen ahistorischen Typus von sozialer Bewegung. Wenn also verschiedene Befreiungsbewegungen, die einer bestimmten Tendenz zugeordnet werden können, vergleichbare Elemente aufweisen, so ist die Bewegung als Ganzes doch immer im konkreten Kontext ihrer historischen Entwicklung zu sehen und nur vor diesem Hintergrund in ihrer Widersprüchlichkeit erklärbar.

Das völkische Modell kann, wie oben schon ausgeführt, charakterisiert werden durch einen ethnischen Homogenisierungsprozeß, dessen Ziel es ist, eine Bevölkerungsgruppe als *Volk* zu konstruieren, dem bestimmte Rechte zustehen und dem diese Rechte von einem Zentralstaat oder einer Dominanzgesellschaft vorenthalten werden. Der emanzipative Gehalt *völkischer* Ansätze tendiert gegen Null, da durch eine ethnische Selbsthomogenisierung soziale und patriarchale Widersprüche zugedeckt werden. Ziel ist ein eigener bürgerlicher Nationalstaat, der die soziale und patriarchale Ungleichheit repressiv festigt und nicht zu deren Überwindung beiträgt. Als Beispiel für ein tendenziell völkisches Modell bietet sich die PKK an, die sich in jüngerer Zeit sehr weitgehend in die skizzierte Richtung entwickelt, wie unten noch ausgeführt wird. Um Mißverständnissen vorzubeugen: Unter *völkisch* verstehen wir eine politische Ausrichtung, die das *Volk* zu einer Kategorie ihres Kampfes macht. In diesem Sinne ist der Begriff nicht auf ein Verständnis im Zusammenhang mit der völkischen Ideologie des deutschen Nationalsozialismus beschränkt. Nicht jede völkische Politik und Ideologie gleicht der des Nationalsozialismus, dieser war aber die extremste Form völkischer Politik. In den romanischen *Ländern* beispielsweise ist der Begriff Volk scheinbar links besetzt: Er umfaßt alle Menschen, ausgenommen die Bourgeoisie. Aber auch in der spanischen und französischen Entwicklung der Volksfront wurden die sozialrevolutionären Konflikte zugunsten einer Homogenisierung zum *Volk* unterdrückt.

Der republikanische Typus zeichnet sich dadurch aus, daß er bürgerliche formelle Gleichheit in einer Republik durchsetzen möchte. Als Beispiel für diesen Typus bietet sich die republikanische Bewegung in Nordirland an. Die Bewegungen sind in einem wesentlich geringeren Maß ethnisiert als „völkische" Bewegungen. Folglich ist auch die Zugehörigkeit zur republikanischen Bewegung, angelehnt an die Ideale der Französischen Revolutuion, eher territorial definiert. Wer auf einem bestimmten Territorium lebt und sich für die „Sache" einsetzt, gehört dazu. An diesem Punkt kann allerdings auch deutlich aufgezeigt werden, daß die Modelle nur als analytische Hilfsmittel dienen und in der Realität Bewegungen stets von Widersprüchlichkeiten durchzogen sind. Was die Zugehörigkeit anbelangt, hat etwa die baskische Bewegung, die von der Tendenz her überwiegend „völkische" Elemente aufweist, durchaus

Ähnlichkeiten mit dem republikanischen Modell. Baske ist, wer sich für die „baskische Sache" einsetzt, wer sich als Baske definiert. Daß „sich als Baske definieren" dennoch wesentlich stärker kulturell-"völkisch" konnotiert ist als beispielsweise in Nordirland, ändert zunächst nichts am widersprüchlichen Charakter.

Das sozialistische Modell kann charakterisiert werden durch ein antikapitalistisches, zumeist auch antikoloniales Projekt, das sich mehr aus pragmatischen Gründen auf einen zu bekämpfenden nationalstaatlichen Rahmen oder ein begrenztes Territorium bezieht. Hier geht es im Unterschied zu republikanischen Ansätzen nicht um die Erkämpfung bürgerlicher formeller Gleichheit, sondern um die Durchsetzung von materieller Gleichheit. Versuche von sozialistischen Ansätzen sind, in all ihrer Widersprüchlichkeit, ansatzweise sowohl bei der EZLN als auch bei der EPR in Mexico zu finden. Die Befreiungskonzepte beider Bewegungen weisen allerdings nicht über einen nationalen Rahmen hinaus. Umrisse einer kommunistischen Perspektive wollen wir am Ende des Aufsatzes aufzeigen.

Die völkische Linie der PKK: Nationaler Befreiungskampf als patriotische Pflicht

Kapitalistische Verhältnisse setzten sich in Kurdistan erst Mitte des 20. Jahrhunderts mit der Mechanisierung der Landwirtschaft durch. Für die ländlich lebende Bevölkerung brachte diese Entwicklung allerdings keine Verbesserung ihrer Lebensbedingungen. Die feudalistisch organisierten Verhältnisse blieben weiterhin bestehen, da sich die Kapitalisierung der Landwirtschaft unter der Obhut des türkischen Staates in Pachtverhältnissen mit quasi-feudalen Zügen bewegte. Der halbkoloniale Status der kurdischen Gebiete in bezug auf ökonomische (Öl und Wasser) und militärische Verwertbarkeit sollte nicht aufgebrochen werden. Zum zweiten aber eröffnete die Umgestaltung der ökonomischen Strukturen und die fortschreitende Zerstörung der Subsistenzwirtschaft den KurdInnen nicht den Zugang zu den kapitalistischen Produktionsverhältnissen. Die Gewalt des türkischen Staates und die Politik der verbrannten Erde seit den 80er Jahren treibt die Menschen in massenhaftes Elend oder in die Flüchtlingsviertel der Städte Kurdistans oder der Westtürkei. Die sich beständig verschlechternden materiellen Lebensbedingungen tragen, verbunden mit einer türkischen Assimilationspolitik, die die KurdInnen als einen besonders rückständigen Teil einer homogenen türkischen Gesellschaft betrachtet, einen beträchtlichen Anteil an den Mobilisierungserfolgen der PKK.

Diese Assimilationspolitik des türkischen Staates ist der Hintergrund, vor dem die Konstruktion einer kurdischen Identität zu sehen ist, die jenseits sozialer Kategorien auf die Schaffung einer nationalen Volksidentität abzielt. *„In einem Teil* (des Manifests der PKK, d: Verf.) *über kurdische Widerstandstraditionen werden der ‚kurdische Mensch' und das ‚kurdische Volk' als unhinterfragbare Setzungen und quasi überhistorische Einheiten betrachtet"*, schreibt Udo Wolter in den blätter des iz3w (Nr. 209, S. 26). Diese Setzungen sind gleichzeitig die Grundlage für weitere ideologische Ableitungen. Dabei sind für uns zwei Aspekte von besonderem Interesse, die wir bezugnehmend auf den angesprochenen Artikel kurz anreißen möchten. Der erste Aspekt ist eine Diskursverschiebung weg von sozialistischen hin zu nationalistischen Anteilen. Der von Öcalan gespannte ideologische Bogen vom *„Recht des Patriotismus"* über *„Ehre und Stolz"* hin zur patriotischen *„Pflicht, die Heimat zu verteidigen"*, ist von der internationalistischen Linken in Deutschland hinreichend kritisiert worden. Diese Diskursverschiebung geht einher mit einer Entwicklung, in der ein zunehmend breiteres Spektrum der kurdischen Gesellschaft in den Befreiungskampf einbezogen werden soll. *„Rückgriffe auf Traditionen gibt es da, wo es dem Ziel des Nationalstaats dienlich ist. Selbst Großgrundbesitzer sind ‚fortschrittlich', wenn sie die nationalstaatlichen Ziele unterstützen."* (Erklärung der Roten Zora, in: SoZ Magazin, Nr. 14/15, Sommer 1996) Die Einbeziehung großer Bevölkerungsteile in den kurdischen Befreiungskampf wird erkauft durch eine Ignoranz gegenüber Widersprüchen, die aus Kapitalismus und Patriarchat resultieren und die weiterhin existent sind.

Der zweite bemerkenswerte Aspekt in der Rhetorik der PKK ist der Rückgriff auf die Kategorie der *„heimatlichen Scholle"* (Aufsatz von Öcalan aus dem Kurdistan Report März '94). *„Ein Verständnis der Menschheit, das sich nicht auf Patriotismus stützt, ist Kosmopolitismus. Es ist ohne Resultat und Hoffnung. Das bedeutet, mit den Menschen auf eine gefährliche Art zu spielen"*, schreibt Öcalan. Dieser Rückgriff auf patriotische Rhetorik birgt in der gewählten Form die Gefahr antisemitischer Interpretation, mehr noch, er trägt den Kern antisemitischer Argumentation bereits in sich. Die antisemitische Interpretation dieser Zeilen las sich dann in einem Artikel in der verbotenen prokurdischen Zeitung Özgür Ülke im August 1994 mit der Überschrift „Der Spezialkrieg und das Judentum" wie folgt: *„Es ist bekannt, daß die Freimaurer, Juden und der Zionismus weltweit sehr konspirativ arbeiten. Denn sie beuten die Welt aus, sie spielen mit der Welt."* Die Ideologie von Juden als Prototyp der heimatlosen Kosmopoliten ist die Konsequenz einer patriotischen und nationalistischen Rhetorik, die sich vorrangig ausgrenzender statt emanzipatorischer Inhalte bedient. Auch die antisemitischen Argumentationsmuster der PKK sind innerhalb der Linken in Deutschland diskutiert und kritisiert worden. Die Ideologie ist nicht nur antisemitisch, sie ist mit ihrer Entgegensetzung von *heimatlicher Scholle* und

heimatloser Linken ein Angriff auf kommunistische Politik überhaupt. Die „völkische" Rhetorik der PKK ist mit kommunistischen Ansätzen grundsätzlich nicht vereinbar. Das bestätigt die PKK selber dadurch, daß sie auf ihren Fahnen Hammer und Sichel durch das national-mythologische Symbol der „heiligen Flamme" ersetzt. Auf der großen Kurdistandemonstration im Juni '96 in Hamburg gab es beide Arten von Fahnen. Es scheint also noch eine Linie innerhalb der PKK zu geben, die einen Verzicht auf kommunistische Symbolik nicht mitträgt.

Die aufgezeigte Entwicklung und ihre rhetorische Untermauerung sollten allerdings nicht pauschal dazu benutzt werden, kurdischen Befreiungsansätzen generell solidarische Unterstützung zu verwehren. Vielmehr sollte die nationale Stoßrichtung vor dem beschriebenen Hintergrund realer Ohnmachtserfahrungen gegenüber der Politik des türkischen Staates und einer anhaltenden Verschlechterung der materiellen Lebensbedingungen in Kurdistan betrachtet werden. Und um den Bogen zu einer unserer Ausgangsthesen zu schlagen: Im allgemeinen ist in nationalen Befreiungsbewegungen der Keim des Nationalstaats immer schon angelegt. Vor dem Hintergrund der konkreten Erfahrungen der Bevölkerung und der PKK gilt dies für Kurdistan im besonderen. Solidarität heißt Kritik, heißt Auseinandersetzung mit dem Ziel, Anknüpfungspunkte zu finden in einem gemeinsamen Kampf. Sie sollte allerdings nicht zu einer Identifikation mit der jeweiligen Bewegung führen. *„Über Identifikationen werden eigene Wünsche projeziert"*, *schreibt die Rote Zora, „sie versperren den Blick auf die realen gesellschaftlichen Auseinandersetzungen."* (SoZ Magazin, 14/15). Mit ihrer aktuellen Politik bietet die PKK für uns keine Anknüpfungspunkte an emanzipative Inhalte. Nationale Befreiungskonzepte mit einer tendenziell völkischen Ausrichtung halten wir nicht für unterstützenswert.

Das republikanische „Phasenmodell" der IRA: erst die Wiedervereinigung, dann die sozialen Fragen

Historisch gesehen könnte mensch etwas vereinfachend sagen, daß die KatholikInnen in Irland während des Industrialisierungsprozesses als kapitalistische „Klasse" konstituiert wurden, wie sie es in vorkapitalistischer Form auch schon vor Beginn der Industrialisierung waren. Dieser Prozeß hat Auswirkungen bis in die heutige Zeit. Auch heute noch ist die Arbeitslosigkeit unter KatholikInnen zweieinhalb Mal so hoch wie die der ProtestantInnen. Anders als etwa in Kurdistan oder im Baskenland fand in wesentlich geringerem Maße eine ethnische Selbst- oder Fremdzuschreibung statt. Während eine als „Volk" konstruierte Gruppe sich als homogenes Ganzes darstellt, sind die Klassenwidersprüche in Nordirland politisch stets offenkundig. Die Spaltung der ArbeiterInnenklasse in ProtestantInnen und KatholikInnen hat innerhalb der Linken immer wieder zu heftigen Debatten geführt. Die Frage war, ob auf dieser Basis ein Guerillakrieg, der die Spaltung der ArbeiterInnenklasse weiter vertiefen würde, geführt werden kann oder nicht. Die IRA hat sich Anfang der 70er Jahre genau an diesem Punkt gespalten.

Während der eine Teil seine Politik auf eine nicht militante Überwindung der Spaltung ausgerichtet hat, da seiner Ansicht nach nur auf diesem Weg revolutionäre Veränderung möglich ist, geht die republikanische Bewegung den entgegengesetzten Weg. Die republikanische Bewegung definiert sich als Bündnis, dessen Konsens im Rauswurf der Briten besteht. Bei sozialpolitischen Fragen dagegen herrschen zum Teil erhebliche Differenzen. Die republikanische Bewegung sieht eine Annährung von protestantischen und katholischen ArbeiterInnen erst dann als möglich an, wenn der koloniale Status überwunden ist. Dieser Bündnischarakter der republikanischen Bewegung prägt bis heute die Politik von Sinn Féin /IRA. So verfolgt Sinn Féin in bezug auf die „nationale Frage" eine Bündnisstrategie, wie etwa in der Initiative des Sinn Féin-Präsidenten Gerry Adams und des Vorsitzenden der SDLP (bürgerlich-nationalistische Ausrichtung), John Hume. Daran ist mit Abstrichen auch die südirische Regierung beteiligt. Die Redaktion der Spirit of Resistence beschreibt diese Bündnispolitik als „Phasenmodell": *„erst die Wiedervereinigung, dann die sozialen Fragen."* (vgl. Spirit of Resistence 3/95). Skepsis ist hier angebracht hinsichtlich der Frage, ob „Phase II" noch stattfinden wird und welcher Spielraum dafür da ist, sollte „Phase I" irgendwann einmal abgeschlossen sein.

War innerhalb der kurdischen Befreiungsbewegung der Keim des Nationalstaats schon deutlich sichtbar angelegt, so gilt dies in Nordirland für die IRA/Sinn Féin in noch größerem Maße. Die IRA setzt dem britischen Staat nicht nur Strukturen entgegen, die in ihrer Tendenz staatlich sind, sondern definiert sich laut ihrer Verfassung als in den Untergrund gedrängte Exekutive des 1919 einzigen in ganz Irland gewählten Parlaments. Sie ist gewissermaßen der gesamtirische Staat im Wartestand, der um sein nationales Selbstbestimmungsrecht kämpft. Geht mensch davon aus, daß das Ergebnis im günstigsten Fall ein gesamtirisches bürgerliches System ist, müßten wir die Politik von IRA/Sinn Féin als bewaffneten Reformismus abtun und konsequenterweise ad acta legen. Wir wollen es uns auf der Suche nach Anknüpfungspunkten allerdings nicht zu einfach machen und einen Blick auf die aktuellen Kräfteverhältnisse und auf die programmatische Ausrichtung der IRA werfen. Das Kräfteverhältnis sieht, vereinfacht dargestellt, folgendermaßen aus: Weder ist Sinn Féin in

der Lage, die britische Regierung auf politischem Weg zu einem Abzug zu bewegen noch ist es der IRA bislang gelungen, dieses Ziel auf militärischem Weg zu erreichen.

Dennoch schien die offizielle Programmatik einer sozialistischen Republik, in die alle gesellschaftlichen Gruppen ihre Vorstellungen einbringen sollen, in geringerem Maße zugunsten der „nationalen Frage" verdrängt zu werden als in Kurdistan. Während die PKK patriarchale und soziale Widersprüche schlichtweg negiert, existiert innerhalb der republikanischen Bewegung durchaus eine lebendige Diskussionskultur. Die Debatten werden einerseits offen geführt, andererseits wird aber mit politischen Positionen innerhalb des Bündnisses auch taktiert. Dieses Taktieren ist notwendig, um die auf die „nationale Frage" beschränkten Bündnisse nicht zu gefährden. Allerdings sind nicht alle Antworten auf brisante Fragen „taktisch" zu verstehen. Teilweise vertritt die republikanische Bewegung selbst konservative Positionen wie etwa in der Abtreibungsfrage.

Wenngleich es sich also auch in Nordirland nicht um ein sozialistisches oder kommunistisches, sondern um ein bürgerliches Befreiungsprojekt handelt, bei dem es primär um die Durchsetzung bürgerlich formeller Rechte geht, so ist die republikanische Bewegung auch gekennzeichnet von einer Vielzahl linker Initiativen, die sich nicht allein dem Ziel der „nationalen Befreiung" unterordnen. Diese Basisinitiativen zeichnen sich aus durch eine politisierte Alltagskultur, die die Grundlage für eine pluralistische Diskussionskultur bildet. Dies wird beispielsweise in der Auseinandersetzung von männlichen IRA-Gefangenen mit Männlichkeit und Patriarchat deutlich (vgl. „Männer und Internationalismus", Spirit of Resistence 2/95).

Inwieweit diese fortschrittlichen Positionen und eine fortschrittliche Praxis in einen gesamtirischen Staat einfließen würden, bleibt offen. Offen bleibt allerdings auch, wann und ob die britische Regierung ihre Politik des Blockierens und Verhinderns zugunsten einer „politischen Lösung" aufgeben wird. Klar ist hingegen, daß eine kommunistische Perspektive für Nordirland nicht zu erwarten ist.

Sozialistische Elemente in Programm und Praxis der EZLN: Der Machtapparat soll nicht erobert, sondern zerschlagen werden

Die EZLN (Zapatistische Armee zur nationalen Befreiung) begann ihren Aufstand in Chiapas am 1.1.94, dem Tag des Inkrafttretens der NAFTA-Verträge. Durch dieses symbolische Datum unterstrichen sie ihre Gegnerschaft zu einer neoliberalen, auf Freihandel orientierten Politik. Chiapas ist eine der ärmsten Regionen Mexikos mit einem hohen Anteil indigener und (landloser) kleinbäuerlicher Bevölkerung. Diese hat von der neoliberalen Politik der mexikanischen Regierung eine Verschlechterung ihrer Lebensqualität zu erwarten. Der bewaffnete Aufstand am Tag des Inkrafttretens der NAFTA-Verträge ist gleichzeitig Ausdruck von Programm und Politik der EZLN. Von ihrer Programmatik her lehnt die EZLN die Machteroberung ab. Vielmehr soll auf lokaler Ebene der Raum erkämpft werden für radikale Veränderungen materieller wie sozialer Art. So versucht die EZLN beispielsweise, einen Rahmen für Landbesetzungen von landlosen Kleinbauern und indigener Bevölkerung zu schaffen und zu garantieren. Im Unterschied zur PKK bedient sie sich hierbei keiner völkischen Rhetorik, die eine Ethnie oder Kultur mit einer festgelegten Tradition in den Mittelpunkt stellt, sondern verfolgt vielmehr basis-demokratische und republikanische Ansätze. Dies wird z. B. deutlich in den „Frauengesetzen" und den Forderungen indigener Frauen nach Zugang zu politischen Bereichen und Forderungen nach einer Antidiskriminierungspolitik. „Nicht der umstandslose Schutz der Indigenakultur kann also eine Forderung der Frauen sein, sondern Frauen brauchen das Recht der praktischen Teilhabe an allen politischen Entscheidungen, und können dort alle Sitten zurückweisen, die ihre physische und geistige Würde verletzen." (Frigga Haug, S. 805)).



Dennoch bezieht sich die EZLN

ebenso wie die EPR auf den nationalstaatlichen mexikanischen Rahmen. Dies läßt sich mit einer Reihe von Äußerungen des Subcomandante Marcos belegen: „Das neoliberale Projekt verlangt diese Internationalisierung der Geschichte, es verlangt eine Auslöschung der nationalen Geschichte, es verlangt die Auslöschung kultureller Grenzen... daß für das Finanzkapital nichts existiert, nicht einmal Vaterland oder Besitz. Das Finanzkapital besitzt ausschließlich Zahlen auf Bankkonten. Und in diesem Spiel wird das Konzept der Nation ausgelöscht. Daher muß ein revolutionärer Prozeß ansetzen bei der Wiedererlangung des Konzeptes der Nation und des Vaterlandes." Wenngleich diese patriotisch-nationalistische Rhetorik als solche kritisiert werden muß, zielt sie im republikanischen Sinn auf die Erlangung formeller Bürgerrechte ab. Sie richtet sich damit gegen die rassistische Diskriminierung und Entrechtung indigener Bevölkerung und die Auflösung ihres sozio-kulturellen Gefüges. Wichtig ist aber, daß die EZLN, um noch einmal den Vergleich mit der PKK zu bemühen, soziale Widersprüche nicht völkisch verschleiert, sondern auf der Ebene der praktischen Politik die Forderungen der landlosen Bauern aufgreift und unterstützt. Die EZLN stellt in diesem Zusammenhang nicht nur die Macht der Großgrundbesitzer, sondern auch die Macht der Kaziken infrage: „Die Kaziken sind lokale Persönlichkeiten mit ökonomischer Macht, die den Handel, den Warenaustausch kontrollieren (...) Die Kaziken sind indígenas im Gegensatz zu den Großgrundbesitzern und Tierzüchtern." (Héctor Ochoa von der zapatistischen Bewegung im Interview in: Köxüz 6/96).

Die Forderungen der EZLN werden da problematisch, wo es um die Konsequenzen geht aus dem, was sie „Zivilgesellschaft" nennt, auch in ihrer Abgrenzung vom EPR: „Wir brauchen Eure Unterstützung nicht. Ihr seid nicht unsere Feinde oder Rivalen, aber wir sind verschieden. Was wir wollen, ist die Unterstützung der nationalen und internationalen Zivilgesellschaft." (Comunicado der EZLN an das EPR vom 29.8.96). Es bleibt der Widerspruch, daß der Begriff Zivilgesellschaft bei der EZLN für ein fordistisches Wohlfahrtsmodell steht: „In Mexiko wird häufig auf Europa als Modell eines 'zivilisierten' und 'sozialen' Kapitalismus verwiesen, das heißt als ein Modell, das auch für die Entwicklung Mexikos beispielgebend sein könnte. Die Orientierung am europäischen Modell könnte sich somit als eine Illusion erweisen, die ausblendet, daß die ökonomischen Grundlagen des fordistischen Kapitalismus... weitgehend beseitigt sind..." (Joachim Hirsch, 'Die Restrukturierung des kapitalistischen Weltsystem' in: Beute 10/96). Eine soziale Grundabsicherung gehört jedoch auch in Europa der Vergangenheit an, was die Problematik reformistischer Ansätze verdeutlicht.

Drei emanzipatorische Stränge sehen wir in der Politik der EZLN. Der erste besteht, wie oben schon angeführt, im Aufgreifen der Frage der Landverteilung und wird praktisch sichtbar in der konkreten Unterstützung von Landbesetzungen, um für die landlose und kleinbäuerliche Bevölkerung eine materielle Verbesserung ihrer Existenzgrundlage zu erreichen. Die meisten der 34 Punkte, mit denen die EZLN in die Verhandlungen mit der Regierung ging, sind soziale Forderungen: Soziale Einrichtungen; ein Anteil am Gewinn aus den Rohstoffen von Chiapas wie Öl, Gas und Kaffee; Schuldenstreichung, die Landverteilung und anderes (EZLN: Weder Almosen noch Geschenke, in: Topitas, S. 113-118). Untrennbar verbunden mit den sozialen sind die antirassistischen Forderungen nach einem Ende der Diskriminierung, einer Anerkennung der Sprachen. Der zweite Strang ist, daß sich die EZLN (wie übrigens auch die EPR) eingesteht, daß der „machismo" einer der grundlegenden Widersprüche ihrer Organisation ist. Die soziale Unterdrückung im Bereich der Zapatistas bleibt nicht unhinterfragt: „Der Aufstand selber ist der Prozeß einer inneren Revolutionierung der traditionellen Lebensweisen und herrschenden Verhältnisse." (Redaktion Land & Freiheit in: L&F 20/96, S. 2). Dies verweist auf einen dritten Punkt, den Zugang und die Rolle von Frauen in der EZLN. Rund ein Drittel der ZapatistInnen sind weiblich; zusammen mit den zivil am Aufstand beteiligten Frauen ergibt sich ein Anteil von 50%. Frauen sind auch in höheren Positionen zu finden. Die Kommandantin Ramona war von Beginn des Aufstandes an eine der tragenden Persönlichkeiten und sie ist nicht das einzige Beispiel.

Hierbei geht es nicht allein um die Tatsache, daß Frauen bewaffnet kämpfen und dadurch in eine Männerdomäne eindringen. „Sie sind Vorbilder, sie überschreiten alle Grenze, sie haben ein Wissen um Empfängnisverhütung und lernen im Krieg – und zwar nicht nur den Umgang mit Waffen, sondern auch Lesen und Schreiben, Spanisch und eben auch den Gebrauch von Antikonzeptiva." (Frigga Haug, S. 804). Wichtig finden wir hier die Auseinandersetzung um Patriarchat und die Rolle der Frauen, der Widerspruch selbst ist nach wie vor in aller Schärfe präsent.

Auch in den anderen Bereichen sind die Widersprüche weiterhin offenkundig. Die EZLN versucht, den Kampf verstärkt mit politischen Mitteln zu führen, um sich nicht im Kampf gegen die mexikanische Bundesarmee eine Militarisierung aufzwingen zu lassen. Im Gegensatz zur PKK erhält sie sich so die Chance, das Schwergewicht ihrer Kämpfe weiterhin im sozialen Bereich zu setzen. Wie die beiden anderen Bewegungen bewegt sich auch die EZLN im permanenten Spannungsfeld zwischen Nation und Emanzipation: In der ersten EZLN-Erklärung werden die Herrschenden zu Vaterlands-

verräter (vendepatrias) erklärt und: „Das mexikanische Volk ist an unserer Seite, wir haben ein Vaterland und eine dreifarbige Fahne, die von den aufständischen Kämpfern geliebt und respektiert wird..." (1. EZLN-Erklärung in: Topitas, S. 21).

Trotz dieser Widersprüche sehen wir bei der EZLN eine Vielzahl von sozialistischen Programmpunkten und emanzipativer Praxis, an der wir Anknüpfungspunkte für unsere Solidarität und für internationalistische Politik sehen. „Es ist eine Bewegung, die exemplarisch Vergangenheit und Zukunft in der Gegenwart der geschichtslosen Neuen Weltordnung verknüpft und ebenso exemplarisch in ihrer eigenen Sprache und Symbolik das Bedürfnis nach Kommunismus artikuliert." (Redaktion Land&Freiheit in: L&F 20/96, S. 3).

Nationale Befreiungsbewegung und Kommunismus

Kommunistische Befreiungsbewegungen haben heute mit dem Problem zu kämpfen, daß sie sich in der Regel innerhalb von Nationalstaaten organisieren müssen. Historische und kulturelle Unterschiede sowie sprachliche Grenzen legen nationale Kampfformen nahe, solange diese nicht unmittelbar durch einen weltweiten Organisationsansatz aufgehoben werden können. Der Kommunismus kann jedoch nur in einem weltweiten Rahmen durchgesetzt werden. Nur dann läßt sich z.B. die staatliche Verfaßtheit von Gesellschaften aufheben. Wenn eine nationale Befreiungsbewegung den Sieg errungen hat, steht sie vor dem Problem, das revolutionäre Projekt gegen imperialistische Interventionen verteidigen zu müssen. Dazu bedarf es einer Armee, welche die Revolution im Inneren und die Grenzen nach außen sichert. Ein solcher Gewaltapparat muß in den meisten Fällen durch eine zentralisierte Kriegsökonomie am Leben gehalten werden. Dies verhindert sowohl eine Auflösung des Staates, als auch eine freie Assoziation der ProduzentInnen. Die gleichen Probleme ergeben sich auch im Kampf um die Befreiung gegen ein bürgerliches Regime. Kommunistische Befreiungsbewegungen sind heute nahezu auf sich alleine gestellt. Ohne eine kommunistische Internationale können sie ihren Kampf nicht in eine weltweite Bewegung einbinden.

Unter diesen Bedingungen einer strategischen Defensive kommt es für kommunistische Bewegungen darauf an, soviel als möglich von einer kommunistischen Vergesellschaftung vorwegzunehmen. Um dem Ziel einer freien Assoziation näher kommen zu können, kann kein Ausbeutungs- oder Unterdrückungsverhältnis zur Nebensache erklärt, noch der Kampf mit nationalistischen oder patriarchalen Mitteln geführt werden. Entweder die Leute können ohne patriarchalen, kleinbürgerlichen oder nationalistischen Kitt für eine kommunistische Gesellschaft mobilisiert werden, oder sie ordnen sich einem anderen politischen Projekt zu. Uns interessiert deshalb die Frage, welche Handlungsspielräume kommunistische Befreiungsbewegungen haben, die in einem nationalen Rahmen gegen das imperialistische Kartell agieren müssen, ohne ihre konkrete kommunistische Praxis aufzugeben. Wie sich die wenigen kommunistischen bzw. sozialistischen Bewegungen an der Macht oder im Untergrund gegenseitig unterstützen können. Ein Internationalismus, der sich diesen Fragen nicht stellt, kann zur Demontage Deutschlands nichts beitragen und reduziert sich selbst auf eine karitative Nichtregierungsorganisation. Gegen diesen Trend stellt sich die Frage, was die atomisierte Metropolenlinke zu einer weltweiten kommunistischen Tendenz beitragen kann. *gruppe demontage*

Literatur:

Alles...nicht so einfach, in: Spirit of Resistence 3/1995
Jakob Bauer: Durchs wilde Kurdistan, in: konkret 11/94, S. 27-29
Frigga Haug: Frauen in Chiapas, in: Das Argument 217/1996, S. 801-806
Eric J. Hobsbawm: Nationen und Nationalismus, DTV/München 1996
Andrea Komlosy u.a.: Krisenherd Europa – Nationalismus, Regionalismus, Krieg,
Die Werkstatt/Göttingen 1994
Köxüz (türkisch: Wurzellos), MigrantInnenzeitschrift Hamburg/Bremen. Nr.5 April 96: Deutschland macht Jagd auf Kurden -.auch zur PKK; Nr.6 September 96: „Die Stimme, die sich bewaffnet, um sich Gehör zu verschaffen" – EZLN
Reinhart Kößler / Tilman Schiel: Auf dem Weg zu einer kritischen Theorie der Modernisierung, IKO-Verlag/Frankfurt/M 1996, S. 161-185
Edith Laudowicz: Befreites Land, Befreites Leben? Frauen in Befreiungsbewegungen und Revolutionen, Pahl-Rugenstein/Köln 1989
Redaktionsgruppe: Männer und Internationalismus, in: Spirit of Resistence 2/1995
Christian Stock: Totaler Theorieverzicht? Bilanz der entwicklungstheoretischen und politischen Diskussion der 90er Jahre, in: a&k 394, 19.09.96, S. 33-34
Topitas (Hrsg.): ¡Ya basta! Der Aufstand der Zapatistas, VLA/Hamburg, 1994
Gruppe Viva Maria: Zwei Jahre Aufstand in Chiapas/Mexico – Durito, EZLN, Selbstverlag/Oldenburg (c/o Alhambra) 1996.
Udo Wolter: Kult um kurdische Kultur. Ethnisierung zwischen Selbst-und Fremdzuschreibung, in: blätter des iz3w 209, S. 25-28

Der Begriff der Gesellschaft, erklärte Adorno Frankfurter Studierenden im Sommersemester 1968, „ist ein universal ausgebreiteter Relationsbegriff".[1] Denn was die Gesellschaft sowohl begrifflich wie auch real konstituiert, so Adorno weiter, ist „das Tauschverhältnis, das virtuell alle Menschen zusammenschließt."[2] Diese Art des funktionalen Zusammenhangs läßt die Aktionen des bewußten aber nicht autonomen Einzelwillens in der Summe als Walten eines unbeeinflußbaren Gesetzes erscheinen. Nun ist die Gesellschaft ebenso wenig als ein „Ansichseiendes" den Individuen übergeordnet, wie auf eine reine Agglomeration von Individuen zu reduzieren. Beide Kategorien sind vielmehr unauflöslich einander vermittelt: Das Individuum kann seine Existenz nur mit Rücksicht auf die gesellschaftlichen Bedingungen sichern, die Gesellschaft hingegen entwickelt sich nicht durch ein Miteinander, sondern durch die antagonistischen Interessen hindurch. Das war sowohl gegen das positivistische Sinnkriterium der unmittelbaren Wahrnehmbarkeit gerichtet, als auch gegen den organizistischen Gesellschaftsbegriff der deutschen Kulturreaktion. Schon ein wenig Marx-Lektüre hätte den frühen Parteisozialisten diese Wahrheiten nahebringen können. Vielleicht wäre ihr Engagement für eine „klassenbefreite" Eugenik weniger heftig ausgefallen.

„Die Fortpflanzung", monierte Karl Kautsky 1910, „wird in diesen Kreisen (den herrschenden Klassen; A.B.) ebenso wie die Ehe den Interessen des Familienbesitzes dienstbar gemacht, nicht der Verbesserung der Rasse."[3] Kautsky blieb nicht der einzige, der mit einer Selektion ohne Standesdünkel zwecks „Aufartung der Menschheit" für den Sozialismus warb. Niemals war der Normalisierungsdiskurs der Wissenschaften das Angriffsziel. Stets attackierten die Sozialisten mannhaft eine von bürgerlichen Interessen „entstellte" Eugenik, die selbstverständlich erst in einer sozialistischen Gesellschaft, wie der Arzt und Marxist Max Levien 1928 in der Zeitschrift „Unter dem Banner des Marxismus" stolz ver-



„Herr Singer, v dieses G

Das linke Engagement für Eugenik und „Euthanasie" reißt nicht ab


BORIS IGNATOWITSCH

ielen Dank für espräch"

Von
Alexander Bogner

kündete, zu „einer auf dem Boden des Fortschritts der Wissenschaften sich entwickelnden Menschheitshygiene"[4] heranreifen werde. Die allseits diagnostizierte „Degeneration" war längst auch in den Analysen der Linken heimisch geworden. Die Fortschrittstechnokraten unter ihnen erkannten darin eine Herausforderung für die Naturwissenschaft, die nur mit Hilfe der Erbbiologen und Sozialhygieniker lösbar schien. Die Neigung der Vulgärmaterialisten, die einen Irgendwie-Kollektivismus als halbe Miete für die Weltrevolution verbuchten, die Interessen der Klasse (oder gleich der Menschheit) über die individuellen zu stellen, half – im Gleichschritt mit den deutschen Rassenhygienikern – den individualtherapeutischen Heilungsauftrag der Medizin in einen gattungsbezogenen zu verwandeln.

Über das von rechts herbeidiskutierte Problem wurde von links lediglich die obligatorische Sozialsoße drübergekippt: man wies auf die gesellschaftlichen Ursachen der „Degeneration" hin und kritisierte „antisoziale Züchtungsprinzipien" im Kapitalismus. Diesen Tribut an eine skelettierte Gesellschaftstheorie waren die Parteistrategen ihrem Klientel schuldig. Schließlich kannte die wissenschaftliche Eugenik keine klassenmäßigen Schamgrenzen, sondern betrachtete die „Degeneration" als Massenphänomen und erarbeitete Gegenmaßnahmen, deren Anwendung den größten Teil der Arbeiterschaft betraf.[5] Der Plausibilität der multifunktionalen These eines bedrohlich fortschreitenden Verfalls menschlicher Anlagen und Moral jedenfalls konnte oder wollte sich auch die – in einer sich naturgesetzlich entfaltenden Produktionslogik gefangene – Linke nicht verschließen. Zumal eine sich krisenhaft entwickelnde Gesellschaft Kunde von der zunehmenden „Verfaulung der Menschheit" zu geben schien, die nun – anders als zu Zeiten der frühen Utopisten – ein wissenschaftliches Sanitätsset gleich mitlieferte. So gingen Szientizisten und Machbarkeitsgläubige von links mit den Prämissen, Methoden und Forschungszielen der Eugenik konform.

Allenfalls warnten sie vor Rassismus. Ein Witz, angesichts der offenen Behindertenfeindlichkeit.

Die Eugenik als qualitative Bevölkerungspolitik wurde zu dem Zeitpunkt wichtig, als die Folgen der Industrialisierung absehbar werden. Verstädterung, Massenarmut und Verelendung, die biologischen Dispositionen geschuldet sein sollte, wurden als Niedergang der Zivilisation gedeutet. Die „Entwicklung höherer Menschenschläge" (Levien) hatte die kulturelle Talfahrt zu stoppen. Der medizinische Leistungsfortschritt (die „medicinische Züchtung", wie es schon bei Haeckel heißt[6]) wird aufgrund seiner „contraselektorischen Effekte" als Gefahr für die – mit Darwin angenommene – kontinuierliche Höherentwicklung des Menschen begriffen. Das Mißtrauen der Eugeniker gegen die therapeutischen Erfolge der modernen Medizin traf sich mit ihrer gleichzeitigen Aufwertung einer Teildisziplin, der Hygiene, die als „Heilmittel der Art" begrüßt wurde. (Daraus leitet sich Ploetz' Begriff der Rassenhygiene ab, der den Weg der deutschen Eugenik maßgeblich beeinflussen sollte. „Rasse" ist beim frühen Ploetz – das hält er aber nicht konsequent durch – ein Synonym für die gesamte Gattung.[7]) Mit diesem „ganzheitlichen" Denken tritt das Individuum ab und die Gattung auf den Plan.

Dieser Paradigmenwechsel kündet von einem tiefgreifenden Wandel in den gesellschaftlichen Herrschaftsverhältnissen. An die Stelle, oder besser: neben die Disziplinarmacht, die die Kontrolle und Zurichtung des Individuums, also Körperökonomie betreibt, tritt die „Bio-Macht", die von „einer Art Verstaatlichung des Biologischen" (Foucault)[8] kündet und die Regulation der Bevölkerung in Angriff nimmt. Behinderung verwandelte sich in dieser Perspektive zur „Degenerationserscheinung", der/die Behinderte versündigte sich mit seiner Existenz an der Vollendung des gemeinschaftlichen „Ganzen". Der organizistische Gesellschaftsbegriff, der die Totalität als eine „höhere Seinsstufe" denkt, leitete die Kommunisten der 20er Jahre ebenso zielsicher zu eugenischen Programmatiken wie ihre unreflektierte Affirmation der „reinen" Naturwissenschaft, die das „Entartungsproblem" in den Griff bekommen sollte – z.B. durch Qualitätskontrollen der menschlichen Fortpflanzung. Die Naturwissenschaft, beruhigte sich schon Kautsky, stelle das Mittel bereit, „das sie (die Gefahr der körperlichen Entartung; A.B.) innerhalb der menschlichen Gesellschaft allein bannen kann: die Ersetzung der natürlichen Zuchtwahl, die der Kanpf ums Dasein bewirkt, durch eine künstliche Zuchtwahl in der Weise, daß alle kränklichen Individuen, die kranke Kinder zeugen können, auf die Fortpflanzung verzichten..."[9] Erst der Sozialismus, irrte Kautsky, könne eine „Sozialeugenik" etablieren, die von den Eltern bei ihrer Nachwuchsplanung freiwillig zu Rate gezogen werden wird.

Diese klassenlose Eugenik, die nicht weniger als den sozialen Fortschritt zu ermöglichen hatte, setzte nicht auf den makellosen Herrenmenschen, sondern auf seinen Zwillingsbruder, die echt sozialistische Kraftnatur, die den verweichlichten Couponschneidern die Schere aus der Hand schlagen sollte. Der Gedanke an das proletarische Muskelgebirge brachte das marxistische Oberhaupt der II. Internationale ins Schwärmen: „Ein neues Geschlecht wird entstehen, stark und schön und lebensfreudig, wie die Helden der griechischen Heroenzeit, wie die germanischen Recken der Völkerwanderung, die wir uns als ähnliche Kraftnaturen vorstellen dürfen, wie etwa heute noch die Bewohner Montenegros."[10] Um die Wiedersehensfreude mit den Horrorgestalten aus Kautskys Sagenbuch vom Kopf auf Beine wie Baumstämme zu stellen, trieb die wissenschaftliche Avantgarde am Maxim Gorki-Institut für medizinische Genetik in Moskau ab 1930 die Zwillingsforschung voran und unterhielt humangenetische Beratungsstellen. Kol'cov, seit 1919 Vorsitzender der Russischen Eugenischen Gesellschaft, bezeichnete die „Vervolkommnung des menschlichen Wesens" als „große Aufgabe" der Eugenik und sein Kollege, der Biologe Filipcenko, Gründer des Eugenischen Büros in Leningrad, ergänzte: „Wenn aber die eugenischen Ideen eine hinreichend starke Verbreitung finden, ... wird auch die Einstellung gegenüber diesen Fragen eine andere, kann man hoffen, daß die Menschheit ganz bewußt eine Reihe für sie verbindlicher Gesetze auf diesem Gebiet ...ausarbeiten wird. Ich möchte betonen: Das Wissen ist wichtig, und jedes Wissen trägt unvermeidlich Früchte, so daß auch auf dem Gebiet der Eugenik alles auf das Wissen und die Verbreitung dieses Wissens hinausläuft."[11] Das war Galton pur, und noch in den 80er Jahren verteidigten russische Genetiker die heimische Eugenik, da es „in allen Programmen um die Lösung rein wissenschaftlicher Probleme ging" und propagierten die Genchirurgie als Prophylaxe gegen „pathologische Erbanlagen"[12]. Auf Seiten des westlichen Marxismus ist hämisches Grinsen fehl am Platz. Noch die Rede vom „neuen Menschen", für die sich die 68er so sehr erwärmten, kann ihre Inspiration durch eine Utopie der Menschenzüchtung nicht ganz verleugnen.

Daß die Propagandisten einer sozialistischen Eugenik, die das Abweichende konstruierte und kontrollieren half, auch härteren Mittel gegenüber nicht abgeneigt waren, um ihrem technizistisch verkürzten Fortschrittsbegriff zu huldigen, bewies der sozialistische Arzt F. Limmacher, der 1934 – aus dem Exil heraus – den LeserInnen des „Internationalen Ärztlichen Bulletins" die Lektüre von Binding und Hoches Schrift „Die Freigabe der Vernichtung lebensunwerten Lebens" wärmstens empfahl, „insofern die Auflage von den Machthabern im Dritten Reich nicht vernichtet worden ist."[13] Die Eugenik schuf somit nicht nur den Raum für die „Euthanasie" durch ihre Methoden und Instrumentarien, die den zu „erlösenden" Personenkreis bereits durchleuchtet und sortiert hatten, die Vorstellung von einem wissenschaftlich dingfest gemachten „Defektmenschen" (Hoche)[14], dessen mangelnder Lebenswert „Euthanasie"-Maßnahmen

rechtfertige und fordere, zeigt auch die nahtlose Übertragung des aus der Eugenik stammenden Wertekanons in den radikalisierten Selektionsdiskurs.

Die „Euthanasie" entpuppte sich nach 1920 als die höchste Form der negativen Eugenik. Während sich diese noch am „Volkskörper" oder wahlweise am „Genpool" orientiert, zu deren Wohl Behinderte zu „opfern" seien, ermöglicht die „Euthanasie" eine qualitative Regulation aus einer liberalen Position heraus. Der Rekurs auf über-individuelle Kriterien in der Entscheidung über Leben und Tod kann damit entfallen. Das universalisierte Recht auf den selbstbestimmten Tod wird (insbesondere nach 1945) die dumpfe Rhetorik einer völkisch-mystischen Rassenhygiene überflüssig machen. In der Geschichte der „Euthanasie" siegt Adolf Jost über Alfred Ploetz. So sprach schon aus den Vernichtungsurteilen der NS-Ärzte im Rahmen der T4-Aktion nicht nur stramme Rassenhygiene, sondern auch der „gesunde" Menschenverstand. Wie konnten sie, die seit der verstärkten Institutionalisierung der Eugenik in der Weimarer Republik darin trainiert waren, „lebensunwertes" von „vollwertigem" Leben zu unterscheiden, einem Menschen ab einem bestimmten Grad der Behinderung sein Leben zumuten?

Bekanntlich propagiert Peter Singer, nach subjektivem Empfinden links-ökologischer Philosoph, in seiner „Praktischen Ethik" diesen eugenischen Rassismus, ohne deshalb die Biologismen der alten Rassenhygieniker wiederbeleben zu müssen. Mithilfe seiner Interpretation eines Bündels psycho-physiologisch fundierter oder (das macht keinen Unterschied) noch zu fundierender Forschungsergebnisse kreiert er sein Kunstprodukt „Person", das den Einstieg ins Selektionsprogramm markiert. Da Neugeborene in keinem Fall schutzwürdige „Personen" sind, steht es nach dem Willen des Bioethikers den Eltern frei, ihr Kind innerhalb einer Frist von vier Wochen nach der Geburt töten zu lassen.[15] Für eine derartige Entscheidung setzt der Vertreter einer Wissenschaft , die ihren Gebrauchswert seit etwa 20 Jahren im angloamerikanischen Raum bei der Durchsetzung einer Zweiklassenmedizin beweist, bei den Entscheidungsträgern eine Wertehierarchie voraus, die – daraus macht er kein Hehl – seinen eigenen gleicht, also Behinderung ganz ans untere Ende reiht. Und weil gute Utilitaristen vorgeblich auch die Interessen des behinderten Neugeborenen berücksichtigen, versichern die Bioethiker im Akkord, daß sie im Fall einer Behinderung – wäre volle Aufklärung über „ihre" (von außen als unerträglich wahrgenommene) Situation möglich – für ihren Tod votieren würden und überführen damit nur ihren universalistischen Ansatz eines verallgemeinerten Partikularismus.

Im Sommer 1989 wurde Singers Ethik des Behindertenmords, deren radikale Eugenik in der Welt der Bioethik freilich weder einzigartig noch originell ist, in einer konzertierten Medienaktion der deutschen Öffentlichkeit nahegebracht, die alte, aber kaum verborgene, Instinkte hervorkitzelte. Von links kamen Proteste nur vereinzelt aus der autonomen Ecke. Gestandene Marxisten verwandelten die Vorlage der Liberalen in peinliche Eigentore. Die Marxistische Gruppe beispielsweise schaffte es in einem Kommentar zur Behindertenfrage, sich die politische Existenzberechtigung noch vor ihrer Selbstauflösung gleich selber abzusprechen. „Wer sich für einen Arbeitgeber nicht nützlich machen kann, weil er unter einem Gebrechen leidet, oder nicht nützlich machen darf, weil er hinausrationalisiert wurde, der steht ohne Einkommen da. So jemand muß zusehen, wie er sich mit Arbeitslosen- oder Sozialhilfe über Wasser hält. Etwas ganz anderes dagegen ist die Überlegung, ob eine Frau sich und dem Kind ein Leben mit Behinderungen zumuten will, die aus dem Leben eine einzige Plage machen. Ganz unbestreitbar ist eine schwerwiegende körperliche oder geistige Behinderung ein Hindernis für die Realisierung der Zwecke, auf die es einem Menschen ankommen mag."[16]

Sieben Jahre nach seiner Initiation zur Modernisierung der Ethik im neuen Deutschland wurde Singer vom Heidelbersger Institut für systemische Forschung zum Kongreß „Science/Fiction: Fundamentalismus und Beliebigkeit in Wissenschaft und Therapie" ein- und nach massiven Protesten der Behindertenverbände wieder ausgeladen. Ein schöner Anlaß für eine wissenschaftsergebene Linke den Beweis anzutreten, daß sie mitsamt ihrem Menschenbild auf Augenhöhe mit der „ZEIT" ist. Die wußte natürlich zwei Wochen vor Beginn des Kongresses, „warum der umstrittene Philosoph Peter Singer gehört werden muß" (12.4.1996). Hans Schuh, der 1989 zusammen mit dem damaligen ZEIT-Redakteur Reinhard Merkel Singers Werbeagentur in den Büroräumen der Wochenzeitung leitete, forderte Redefreiheit, weil schließlich – so hatte die FR am 8.2. die behinderten Säuglinge dem Tod ein Stück näher geschrieben – entschieden werden müsse, „wie mit Menschen zwischen Leben und Tod umzugehen" sei.

Angesichts der anhaltenden Proteste verstockter Behinderter und daraus resultierender Gefahren für freie Rede und freies Forschen fühlte sich die Gruppe Linkswende aufgefordert, in ihrem Sektenblättchen „Novo" der bevormundeten Menschheit beizustehen. „Euthanasie: Wer soll entscheiden?" titelte Novo-Redakteur und Konkret-Autor Thomas Deichmann in der Nr.23.[17] Sein Interesse fürs Methodische verrät den inhaltlichen Konsens mit dem bioethischen Mainstream. So bemühte er sich erst gar nicht, seine rhetorische Frage „Was spricht dagegen, schwerstbehinderte Neugeborene nach der Geburt zu töten?" der Scheinbelastung einer kontroversen Diskussion zu unterziehen. Statt dessen stürzt er sich – ganz Materialist – sofort in die Wirtschaftspolitik und kritisiert die rigorosen Reformen im Sozialsektor, unter denen auch Behinderte heute „besonders leiden". Selbstverständlich ist die Linkswende in der Sozialpolitik nur durch den gemeinsamen Widerstand von Behinderten und mitleidigen Linken zu schaffen. Durch die Hervorhebung „scheinbar partikularer Interessen einer Gruppe"

werde aber „die Gesellschaft gespalten", und wie gespalten sie ist, beweist der Einheitsfrontlinke, der sich Selektion eben nur aus Kostengründen vorstellen kann, weil die anderen Gründe ihm nicht fremd sind. Deswegen findet Deichmann den Kampf gegen Singer „kontraproduktiv und gefährlich, weil Forderungen nach Redeverboten ein konformistisches und repressives Klima der Zensur schaffen, das sich zuerst gegen die von der aktuellen Sparpolitik ohnehin am härtesten betroffenen Gruppen richten wird – Behinderte eingeschlossen."

Wer also mit Singer nicht reden will, soll über Sozialpolitik im Kapitalismus schweigen. Dann allerdings brauchen Behinderte, die sich weigerten, über die Humanität iher Tötung zu debattieren, sich auch nicht zu wundern, wenn sie als Produzenten des repressiven Klimas irgendwann zu „Euthanasie"-Konsumenten abstiegen. Denn nur von staatlicher Seite – so will es der Linke, der sich in den „Volks"-Ressentiments bewegt wie der Fisch im Wasser – droht den Behinderten Gefahr. Daher muß der vulgäre Antikapitalismus die Kritik der Neoeugenik, die sich an Singer entzündet hat, als allgemeinen Kulturpessimismus enttarnen. Die Existenz vieler Probleme und Konflikte rufe, weiß der Krisendiagnostiker, ein „negatives Menschenbild" hervor. Das äußere sich in der These einer „Eugenik von unten", die den Menschen Unmenschliches zutraut. Weil der Kautsky-Enkel den Widerwillen gegen Behinderung nur zu verständlich findet, versteht er die Welt nicht mehr und noch weniger ihre Interpretation durch die „Euthanasie"-Gegner. Anstatt nämlich alle Kritik an den Mißständen dem selbständig handelnden „marktwirtschaftlichen System" aufzubürden, wollten die die Freiheitsräume der Entscheidungsbefugten mit der Einrichtung von Ethikkommissionen kolonisieren und damit den Ausbau der Kontrollgesellschaft forcieren. Dahinter stehe die Befürchtung der Singer-Opponenten, „Eltern könnten nach der Geburt die Tötung eines Neugeborenen bewirken, sollten sie eine leichte Schädigung oder vielleicht nur eine unpäßliche Augenfarbe bemerken." Hinter der flapsigen Formulierung verbirgt sich nur schlecht eine von keinerlei Reflexionen getrübte Normalitätsvorstellung, die bei stärkeren Schädigungen tödliche Ekelreflexe der Eltern nur allzu menschlich findet.

Um die Proletarierinnen und Proletarier, die halt nun mal mit Neugeborenen, die niemals weder Hammer noch Sichel werden schwingen können, nichts anfangen können, von aller Schuld freizuschreiben, schreibt er – wie unter dem Zwischentitel „Umschreibung des Faschismus" angekündigt – tatsächlich die Geschichte der Nazi- Behindertenmordaktion um. Nicht der Reproduktionswunsch nicht-behinderter Eltern, nicht eine diskursiv etablierte Normalität, die im Verlauf der Singer-Debatte wieder strenger gescheitelt wurde, nein, ein „außer Kontrolle geratenes Gesellschaftssystem" habe die „verheerenden Zerstörungen" (Ernteschäden? Abgedeckte Häuser?) in Gang gebracht. Die brave Bevölkerung konnte der Euthanasie „keine Sympathien abgewinnen". Nur ein – wahrscheinlich außer Kontrolle geratenes – System namens Willi Knauer, Vater von drei gesunden Kindern und SS-Mann, wollte die „Segnungen" der Nazi-Ära offenbar nutzen, tauchte im Herbst 1938 in der Leipziger Universitäts-Kinderklinik auf und bat deren Direktor Werner Catel, er möge sein Kind einschläfern.[18] Nach Aussage von Hitlers Leibarzt Karl Brandt „schien es idiotisch", ihm fehlte ein Arm und ein Teil eines Beines.[19] Die Gunst der Stunde nutzend, wurde – ohne erst langwierig ein gesetzliches Feigenblatt für die Behindertentötung anzulegen – dem Willen der Eltern entsprochen, und Hitler wies Brandt an, „in Fällen ähnlicher Art analog dem Fall Kind Knauer zu verfahren"[20]. Die auslösende Rolle dieses Gesuchs für den Fortgang der „Kindereuthanasie" ist nicht zu bezweifeln. Ein eigenes Tötungsunternehmen wurde daraufhin gegründet, der „Reichsausschuß zur wissenschaftlichen Erfassung von erb- und anlagebedingen schweren Leiden", der die Erfassung und Sortierung der behinderten Kinder organisierte. Damit war der institutionelle Rahmen abgesteckt, der in den Folgejahren die Durchführung der T4-Aktion ermöglichte.

Doch wenn der Faschismus der Erfinder der „Euthanasie" sein muß, verschwindet die geschichtliche Realität gern mal hinter der hauptwiderspruchsgesättigten Fiktion vom systemischen Selbstläufer. Dafür darf die Absolution des reinen unverdorbenen Menschenverstands einsetzen, dessen vertrauensvolle Exekution die Singer-Debatte erübrigen könnte: „Würde man sehen, daß Eltern keine potentiellen Nazimonster sind, sondern in Grenzsituationen vernünftige und humane Entscheidungen zu treffen imstande sind, gäbe es heute weder eine öffentliche Diskussion über Singers Thesen noch den Ruf nach neuen Ethikkommissionen." Statt dessen der ganze Singer-Zirkus wegen ein paar kleinmütiger Pessimisten, die die Einrichtung einer heilen Welt ohne „Schädigungen" und „Leiden" hintertreiben. Klar, der „Instrumentalisierung der Euthanasie durch politische Eliten", die dem Volk Böses wollen, müsse entgegengetreten werden. Wer aber die „wertfreie" Abwägung über Leben und Tod behinderter Neugeborener durch ganz normale Deutsche fürchtet, wird vom Linkspositivisten der Rechtsabweichung verdächtigt. Kann Liebe zum Volk denn Sünde sein? Na eben, genauso wenig wie „Euthanasie" mit einer Eugenik „von unten" zu tun hat.

Mit diesem intellektuellen Abrüstwerkzeug versehen, empfiehlt sich Deichmann im anschließenden Gespräch mit Singer für einen Redakteursposten bei der „ZEIT". Entmündigungstendenzen durch moralische Kontrollinstanzen fürchtend, setzt er Singer gehörig unter Druck, indem er für individuelle Freiheit votiert, die bei ihm die Freiheit zur selbstbestimmten Selektion meint. Der artige Redakteur darf Singers Lob protokollieren: „Ich sehe diesen Konflikt durchaus und würde hier mit Ihnen übereinstimmen. Ich habe immer dafür plädiert, daß die

Eltern in Absprache mit den Ärzten die Entscheidung treffen sollten." Und weil bei soviel Harmonie auch ein bißchen Kritik sein darf, schiebt Deichmann, eine Linkswende antäuschend, um dann rasch den Rechtsruck zu den eugenischen Positionen der frühen Parteikommunisten zu vollziehen, eine Frage nach, die Singers Antwort enthält: „Kehren Sie mit ihrer Gleichsetzung von Mensch und Tier nicht das einzigartige menschliche Potential, die Gesellschaft bewußt zu verändern, unter den Teppich?" Da kann Singer nur noch bereitwillig das Echo spielen und die implizite Hierarchisierung der Menschen ausformulieren: „Ich will nicht sagen, normale Menschen würden sich nicht von Tieren unterscheiden."

Und die „Unnormalen"? Ach was, was soll die blöde Fragerei, wer redet heute, wo Afroamerikaner wieder Neger heißen, noch lange um den heißen Brei herum? Was nützen läppische Redeverbote gegen den Sog einer Aufklärung, die dem Mythos wissenschaftliche Reputation verleiht und der Rede eines Novo-Redakteurs entfließt, der plaudert, wie ihm der Volksschnabel gewachsen ist? „Es bringt weder Behinderten noch der Bevölkerung im allgemeinen irgendetwas, so zu tun, als würde eine Behinderung keine besonderen Belastungen mit sich bringen. Und oft wird so getan, als sei es schon moralisch verwerflich, dies zu äußern. Das ist nicht der Fall, und wir sollten diese Haltungen wie auch die Romantisierung von Behindertungen und Krankheiten, d.h., wenn so getan wird, als handele es sich um einen schon fast wünschenswerten Zustand, behindert zu sein, nicht teilen."

Bravo, brüllt der Stammtisch, sollte er die Signale vernommen haben. Die Profis unter uns bleiben gelassen: Herr Deichmann, vielen Dank für Ihr Gespräch mit Peter Singer.

1 Theodor W. Adorno: Einleitung in die Soziologie, Frankfurt/M. 1993, S. 62

2 Ebd., S. 57

3 Karl Kautsky: Entwicklung und Vermehrung in Natur und Gesellschaft, Stuttgart 1910, S. 265

4 Max Levien: „Stimmen aus dem teutschen Urwalde. (Zwei neue Apostel des Rassenhasses)", in: Unter dem Banner des Marxismus, 4/1928, S. 162

5 vgl. dazu Peter Weingart/Jürgen Kroll/Kurt Bayertz: Rasse, Blut und Gene. Geschichte der Eugenik und Rassenhygiene in Deutschland, Frankfurt 1992, S. 110f.

6 Erich Haeckel: Natürliche Schöpfungsgeschichte. Gemeinverständliche wissenschaftliche Vorträge über die Entwicklungslehre im Allgemeinen und diejenige von Darwin, Goethe und Lamarck im Besonderen, über die Anwendung derselben auf den Ursprung des Menschen und andere damit zusammenhängende Grundfragen der Naturwissenschaft, Berlin 1902 (10. Auflage), S. 154, zit. n. Klaus-Peter Drechsel: Beurteilt, vermessen, ermordet. Die Praxis der Euthanasie bis zum Ende des deutschen Faschismus, Duisburg 1993, S. 93

7 vgl. dazu: Alfred Ploetz: Die Tüchtigkeit unserer Rasse und der Schutz der Schwachen. Ein Versuch über Rassenhygiene und ihr Verhältniss zu den humanen Idealen, besonders zum Socialismus, Berlin 1895, S. 2f.

8 Michel Foucault: Leben machen und sterben lassen. Die Geburt des Rassismus, in: Sebastian Reinfeldt/Richard Schwarz/Michel Foucault: Bio-Macht, Duisburg 1993, S. 27

9 Kautsky a.a.O., S. 266

10 Ebd., S. 267

11 J. A. Filipcenko: Was ist Eugenik? Petrograd 1920, S 27, zit. n.: I. T. Frolov/S. A. Patsuny: Die Evolution der russischen Eugenik – Kritik der Neoeugenik, in: Hans-Martin Dietl: Eugenik und gesellschaftliche Bedingtheit (Medizin und Gesellschaft Bd. 22), Jena 1984, S. 60

12 vgl. dazu Frolov/Patsuny a.a.O., S. 71ff., die eine in der Zeitschrift „Voprosy filosofii" dokumentierte Diskussion von Genetikern und Philosophen referieren, bei der die Annahme einer objektiven, nicht klassenbedingten Basis der Eugenik Konsens war und auch von den Autoren (anders als es ihr Aufsatztitel nahelegt) nicht kritisiert wurde.

13 F. Limmacher: Vernichtung lebensunwerten Lebens, in: Internationales Ärztliches Bulletin, 1/1934, S. 183, zit. n.: Werner Brill: Pädagogik im Spannungsfeld von Eugenik und Euthanasie. Die „Euthanasie"-Diskussion in der Weimarer Republik und zu Beginn der neunziger Jahre, St. Ingbert 1994, S. 25

14 Karl Binding/ Alfred Hoche: Die Freigabe der Vernichtung lebensunwerten Lebens. Ihr Maß und ihre Form, Leipzig 1920, S. 55

15 vgl. dazu Peter Singer: Praktische Ethik, Stuttgart 1994 (Neuauflage), S. 222f.

16 zit. n. Theresia Degener: Redebeitrag auf dem Kongreß der Radikalen Linken, in: „Deutschland? Nie wieder!" Kongreß der Radikalen Linken, Frankfurt 1990, S. 47

17 zum folgenden Thomas Deichmann: Euthanasie: Wer soll entscheiden? in: Novo Nr. 23, S. 25-29 und Peter Singer: ein deutscher Streitfall – Thomas Deichmann im Gespräch mit Singer, ebd., S. 32-34

18 vgl. dazu Ulrich Schultz: Dichtkunst, Heilkunst, Forschung: Der Kinderarzt Werner Catel, in: Götz Aly (Hg.): Reform und Gewissen. „Euthanasie" im Dienst des Fortschritts (Beiträge zur nationalsozialistischen Gesundheits- und Sozialpolitik Bd. 2), Berlin 1985, S. 117ff. und Ernst Klee: „Euthanasie" im NS-Staat. Die „Vernichtung lebensunwerten Lebens", Frankfurt/M. 1983, S. 77ff.

19 Aussage Karl Brandts im Nürnberger Ärzteprozeß, in: Alexander Mitscherlich/Fred Mielke (Hg.):Medizin ohne Menschlichkeit. Dokumente des Nürnberger Ärzteprozesses, Frankfurt/M. 1995 (Neuauflage), S. 237

20 Ernst Klee a.a.O., S. 78

Fußnoten

Über die Rolle der Fußnoten in Wissenschaft und Literatur ist noch nicht viel geschrieben worden. Fest steht jedoch, daß sie ein Reservat sind, in dem sich die Subjektivität ungestraft austoben darf. Hochdisziplinierte AutorInnen, die sich sonst streng an ihren roten Faden und andere Reglements halten, verschaffen sich in Fußnoten etwas Luft und geben uns dort Einblick in ihre wahren Schreibmotive. In Fußnoten werden die Emotionen und Ressentiments untergebracht. Sie sind oft ein System geheimer Verweise und informieren uns so über Vorlieben und Abneigungen, die angeblich nicht zur Sache gehören. In Fußnoten verraten uns die AutorInnen auch, welchen Bezug ihr Text zum aktuellen Geschehen haben soll. Es hat sich gezeigt, daß beim ersten Durchblättern dieser Zeitschrift zunächst diese Rubrik gelesen wird. Deshalb an dieser Stelle: Fußnoten zu Artikeln, die noch geschrieben werden müssen.

Israel und die deutsche Linke. *Unter dieser Überschrift führt der Kulturverein Centrum am 8. Mai in Berlin im Kulturhaus (Rosenthalerstr. 51) eine Veranstaltung durch, die „zum 8. Mai 97 an die Auseinandersetzungen der beiden letzten Jahre innerhalb der Linken um die Konstruktion von Geschichte und Ideologie anknüpft." Weiter schreiben die Veranstalter: „In seinem Buch 'Israel und die deutsche Linke' beschreibt Referent Dr. Martin Kloke die Reaktionen von Studentischer Bewegung/SDS, Grünen, Antiimperialisten und kirchlichen Gruppen auf die Konflikte in Nahost."*
Infos: Kulturverein Centrum, Fehrbelliner Str. 31, 10119 Berlin

Weibliche genitale Verstümmelung als Asylgrund. *Zu diesem Thema findet am 28. 4. eine Anhörung im Bundestag statt. Parallel wird im Frauenmuseum in Bonn die Fotoausstellung* Genitalverstümmelung an Mädchen und eine Gegenkampagne *mit Bildern von Hanny Lightfoot-Klein und Cordula Kropke gezeigt (bis Mitte Mai).*

G. Fälscht. Archiv für ungewöhnliche Maßnahmen *hat seine Adresse geändert. Ab sofort befindet es sich: Lagerhaus Schildstr. 12–19, 28203 Bremen. Das Archiv sammelt seit 1991 politische Fälschungen von unten und ist an der Zusendung von Fakes jeglicher Art in dreifacher Ausführung interessiert.*

50 Jahre Deutsche Mark. *Aus diesem Anlaß veranstaltet die* Landesarbeitsgemeinschaft der Kulturinitiativen und soziokulturellen Zentren in Hessen e. V. (LAKS) *einen Plakatwettbewerb und eine längere Veranstaltungsreihe. Das Phänomen* Deutsche Mark *soll in seinen verschiedenen Facetten untersucht und reflektiert werden. Der Einsendeschluß für den Wettbewerb ist der 2. Juni 97.*
Infos und Teilnahmebedingungen: Tel. 06421/27198

Spezial – Zeitschrift gegen Kultur und Politik – wird eingestellt: *unter dieser Überschrift erreichte nicht nur uns Ende des letzten Jahres ein dreiseitiges Schreiben der wahren Spezial-Redaktion, die ihre Einstellung damit begründete, daß die Nr. 103, jene also, mit der nicht nur wir in der letzten Nummer ein wenig ins Gericht gingen, „völlig konträr zu unseren eigenen politischen Auffassungen steht". Auf den folgenden Seiten wird diese Feststellung ausführlich begründet. Obwohl uns vieles in diesem Statement aus eigenen Erfahrungen nur zu bekannt vorkommt, wollen wir aus naheliegenden Gründen auf den beschriebenen Streit zwischen der Spezialredaktion und „einem Journalisten" aus dem Hamburger Schanzenviertel, der diese besagte Nr. 103 hauptsächlich produzierte, nicht näher eingehen – wir sind nicht immer so hämisch wie manche meinen. Stellung nehmen wollen wir allerdings zu einem Satz des Rundschreibens, der da lautet: „Die alte (sic!) 17°C ist daran gescheitert, daß 'linkes Leben' offenbar diskurstheoretische Ansprüche nur als theoretische Farbtupfer auf einem 'festen alltagsideologischen Gebäude' akzeptiert." Nun müssen wir nicht alles verstehen im Leben, obwohl wir uns bei diesem Satz alle erdenkliche Mühe gegeben haben – allein, es will uns nicht gelingen, einen Sinn zu erkennen. Weiter heißt es in der Einstellungserklärung: „Die antinationale 'Politik' ist zur moralischen Position hingesunken, hinkt inzwischen dem staatlich inszenierten 'Antifaschismus' der Lichterketten hinterher und hat keine Antwort auf die 'widersprüchliche' Entwicklung des globalen Kapitalismus, der transnational und national zugleich ist. (Anführungszeichen alle im Original, d. Red.)" Nun sind wir, obwohl wir uns niemals alleinig als Sprachrohr der antinationalen Linken verortet haben, Kritik aus den Reihen orthodox-salonmarxistischer Langweiler gewöhnt, dennoch ist es interessant zu beobachten, wie die Kritik an sich antinational definierenden Zusammenhängen sogar in Zeiten zunimmt, in denen tatsächlich die politischen Impulse aus diesem Spektrum zunehmend veröden. In der Tat müssen die Antinationalen ihre Kritik an den herrschenden Verhältnissen weiter diskutieren, müssen ihre Ansätze vertiefen, um nicht in einer moralisierenden Pose zu verharren. Dennoch erklärt sich die zur Zeit vehemente Kritik von allen Seiten an den noch bestehenden antinationalen – und im besonderen an den antideutschen – Politikansätzen zu einem guten Teil daraus, daß dieses Spektrum sich immerhin handlungs- und politikfähig zeigte, als alle anderen Linken vor Ratlosigkeit die Ohren hängen und die Gehirnwindungen ausgeschaltet ließen.*

Veganer & Veganerinnen *machen es einem wahrlich schwer, sich mit ihnen jenseits von Lachkrämpfen oder Tränen der Bitterkeit inhaltlich auseinanderzusetzen. Wenn dies doch einmal geschieht, so ist schon der Versuch an sich begrüßenswert.* Uli Krug *bewies Ende letzten Jahres in der* konkret, *daß sich eine inhaltliche Herangehensweise an die vegane Szene lohnt. Nicht um die genannten zu missionieren, sondern um einen linken Standpunkt zu diesem postpubertären Phänomen zu entwickeln und gleichzeitig seine Bedeutung für die Restlinke zu beschreiben. Einen einzigen nicht bedeutenden, aber richtig zu stellenden Fehler beging er in seinem Beitrag* Böse Juden, liebes Vieh: *Die von ihm erwähnte* Straight Edge-Bewegung *war mitnichten in ihrer ursprünglichen Intention vegan. Auch wenn sich sehr früh ein moralischer Rigorismus abzeichnete, der eine Erweiterung der Ablehnung von Alkohol- und Drogen- auf Fleischkonsum logisch erscheinen ließ, so entwickelte sich diese Punk-Subszene an der amerikanischen Westküste doch als Antwort auf das herrschende Alkoholverbot in Discos und Clubs für unter 21jährige. Die mit einem XXX-Stempel gekennzeichnete Altersgruppe wendete dieses Stigma und schuf sich daraus eine positive Identität. Insbesondere die hiesige Adaption jener* Straight Edge-Bewegung *hatte mit veganen 6-Millionen-Hühner-Allegorien überhaupt nichts zu tun, sondern sah sich als kampfbereites, linksradikales Gegenstück zu der Anfang der Achtziger zunehmend unpolitischer und desolater werdenden Punk-Szene.*

Foxy Brown *wird zur Zeit als das Nonplusultra in Sachen Female HipHop vermarktet. Sowohl ihre Platte als auch ihr Beitrag für* Funkmaster Flex' *neue Scheibe haben ihr eine großangelegte Plakatkampagne und einige Artikel der Fachpresse gebracht.* Prinz, *die Stadtzeitschrift für den debil-hedonistischen Mittelschichtscreep, schoß auch hier den Vogel ab. In ein Promotionfoto der Plattenfirma schrieb ein Sebastian Hammeleble, dessen Name offensichtlich das Pseudonym Jürgen Riegers ist, folgende Bildunterschrift:* „Warum sieht dieses Mädchen so ungewöhnlich aus? Ihr Vater ist

Philippino, ihre Mutter ist schwarz". *Warum hält sich Sebastian Hammeleble für die universelle Norm, während er doch so ungewöhnlich blöd ist? Sein Vater ist ein deutscher Mehlkopf, seine Mutter auch.*

Probleme beim morgendlichen Aufstehen? *„Der Sonnenaufgangs Wecker verhilft zu einem natürlichen Aufwachen ohne Qual." Das verspricht der Pressetext der Firma* Tele plus *über ihre sensationelle Innovation aus der Reihe „Ich befolge den Befehl des Bundeskanzlers und mache mich mit irgendeinem Scheißprojekt selbständig, damit ich der Volksgemeinschaft nicht mehr auf der Tasche liege." Welcher kommerzielle Adressenhändler dafür verantwortlich zeichnet, daß wir in letzter Zeit verstärkt mit derlei Unsinnigkeiten belästigt werden, ist uns nicht bekannt. Dem Humorfaktor der Redaktionssitzungen ist es aber durchaus dienlich. Wer mehr über den Wecker wissen möchte:* ***Henning Gutermuth, Tel. 0228/858500*** *beantwortet alle Fragen zu Technik und Rechtschreibung in der Zeit von 10–13 Uhr.*



EINGEGANGENE GESCHENKE:
„Wir kennen das Gewicht des bedruckten Papiers" (Majakowskij)
Verlage, Gruppen und Personen schicken uns gelegentlich Bücher, Zeitschriften, Platten/CDs, Veranstaltungsankündigungen, Kommentare und manchmal auch unerwartete Überraschungen. Mit einigen Zeitschriften haben wir Austausch-Abos vereinbart. Die meisten dieser Materialien enthalten wichtige Anregungen für die Redaktion. Da wir nicht in der Lage sind, auf alle relevanten Zusendungen zu antworten oder die Texte zu rezensieren, erwähnen wir die Eingänge an dieser Stelle und kommentieren sie auch gelegentlich.

Strange Ways*, das Label um die Ecke, bekannt geworden u. a. durch diverse Veröffentlichungen der* Kastrierten Philosophen, *stellte vor wenigen Tagen ihr neues Sub-Label* zeitbombe *gleich mit vier Neuerscheinungen vor: Joachim Witts neue Maxi* Das geht tief. *Das Album* Der genetische Traum *der Gruppe* Neustart, *einem Elektropop-Projekt von Mitgliedern der hier nicht sonderlich geliebten Bands* Wolfsheim *und* Girls under Glass. *Die Band* Stalin *mit dem Album* Weißer Müll *und Disco-Punk für angehende Massenmörder in Begründungsnotstand (wobei die Namensgebung keinesfalls so anti-pc ist, wie die Initiatoren dies vielleicht gerne hätten) und das von* FM Einheit *produzierte Album* Schach ist nicht das Leben *von* Goethes Erben. *Eine weitere Veröffentlichung von* Schwanensee *mit Ex-*Erosion *Frontmann* Zenk *ist in Vorbereitung. Die Zielgenauigkeit, mit der hier das deutschsprachige Gothic-Segment bedient wird (das zurecht in letzter Zeit in die politisch-kulturelle Auseinandersetzung rückte), ist äußerst problematisch. Die oberflächliche Distanzierung von Kunze-Nationalismen per* Fick die Quote-*Spruch reicht da bei weitem nicht aus. Insgesamt scheint weder der rebellische Gestus noch die musikalische Ausrichtung innovativ, irritierend oder gar provokativ, wie es die Strange Ways Leute gerne hätten.*
Sag ja. CD-Kurzcompilation der genannten Bands.
Strange Ways Records GmbH, Eifflerstr. 8, 22769 HH, Tel. 040/4307666.

Daft Punk – Homework: *Wer sich die Mühe gemacht hat, unsere Kurzbesprechung der letztjährig erschienenen* Ego Express *Platte* Foxy *in der Nr. 12 zu lesen und wer sie darüber hinaus auch so gut fand wie wir, der oder die wird mit unserem Tip für die bereits jetzt beste Doppel-LP 1997 genauso glücklich werden:* Homework *des französischen Duos* Daft Punk *ist eine dermaßen geniale kaputte funkig-rockige Disco-House-Mischung, daß einem das ein oder andere Mal schier der Atem stockt. Das aufwendige Coverartwork tut ein übriges. Daß die Scheibe auf Virgin erschienen ist und mittlerweile in die MTV-Charts gelangte, tut ihrer Qualität keinen Abbruch, sondern beweist einmal mehr, daß Subkultur und Mainstream keine zwei getrennten Welten sind. Aber das predigen wir ja schon länger.*

Zweite Hilfe: *Das Hysterieblatt für die absteigenden Mittelschichten, wie es im Untertitel heißt, ist vor wenigen Wochen erschienen. Nachdem die* Erste Hilfe *im Oktober 96 in einem putzigen Quadratformat und einer nicht uninteressanten inhaltlichen Mischung aus polit-kulturellen Avantgarde-Gedanken und Münchner Lokalkolorit startete, knüpft die zweite Ausgabe mit anspruchsvollem Layout an die 1 an. Ob dieses Konzept aufgeht und dem Projekt das Schicksal der durchaus seelenverwandten* Heaven Sent *erspart bleibt, muß sich noch erweisen.*
Bezugsadresse: Verein „Das ist die moderne Welt", Daiserstr. 34, 81371 München, Tel. 089/74791278.

Was Left Nr. 162: *Wem die* Xte Hilfe *zu (post)modern erscheint, der ist mit der zweimonatlich erscheinenden* Was Left *gut bedient. Die in Erlangen (Remember Max Goldt?) produzierte Zeitschrift mit dem einzigartigen „Raum für Gegendarstellungen" im Impressum, bietet Lokales aus der Region plus allgemeine Berichte über Themen, die die Linke interessiert oder sie interessieren sollte. Diesmal: Artikel zu Ausstellungen über Hexenverfolgung, Abtreibung, Graeme Atkinson von* Searchlight *zum neuen deutschen Imperialismus, Berichte zu Nord-Irland und Peru.*
Redaktionsanschrift: *Was Left e. V., PF 3543, 91023 Erlangen*

Bahamas Nr. 22: *Wieder haben es unsere Lieblingsnihilisten geschafft, 56 Seiten im DIN A4-Format 3spaltig ohne ein einziges Bild vollzuschreiben. Hochachtung! Bernd Beier berichtet über die außenpolitische Bedeutung des Falles „Mauss in Kolumbien" und gibt einige Denkhilfen für die hiesigen Solidaritätsbewegungen, mit seiner Übersetzung eines Textes der situationistisch geprägten* Encyclopédie des Nuisances *zur Streikbewegung in Frankreich 95/96 räumt er mit der linken Euphorie in diesem Zusammenhang auf. In einem mehrere Artikel umfassenden Block gehen sie darüberhinaus hart mit den linken Gedächtnisritualen anläßlich des Jahrestages der Ermordung von Rosa Luxemburg und Karl Liebknecht ins Gericht. Allerdings: das Abnehmen der Trauerparade an jener Stelle, an der weiland Erich Honecker seine modischen Hüte zur Schau stellte, hat uns wirklich einen Heiden-Spaß gemacht. R.I.P*
Bahamas: Postfach 620628, 10796 Berlin

ÖkoLinx Nr. 25: *Offenbar läßt die Ökolinx ihre Titel mittlerweile auch von kuk gestalten, anders ist die stilistische Übereinstimmung ihres neuen Umschlags mit der Arbeitsweise des Künstlers aus Antifakreisen nicht zu erklären. Inhaltlich macht die Zeitschrift aus dem politischen Umfeld Jutta Ditfurths mit einem gelungenen Block über den esoterischen Antisemitismus auf. Sie ist damit eines der wenigen linken Projekte, das sich mit diesen auch in der Linken kolportierten Denkmodellen beschäftigt und sie zurecht auseinandernimmt. Der Themenblock zur politisch-militärischen Situation in Mexiko ist als Thema interessant, die Umsetzung mit zwei der drei Artikel von der*

EZLN-Initiative Hamburg *gerät dann allerdings etwas flach und setzt sich nur ungenügend mit dem revolutionsromantischen Verhältnis der hiesigen Restlinken zu den Zapatistas auseinander. Aber das können ja wir in einer unserer nächsten Ausgabe übernehmen.*
Kontakt: ÖkoLinx Verlag, Neuhofstr. 42, 60318 Frankfurt

Zeck *– die Zeitschrift für die theoretische Begleitung des Klassenkampfes im postmodernen Kapitalismus unter Zuhilfenahme antihedonistischer Guerillataktik, hat in ihrer Nr. 57 (März) wieder bewiesen, daß sie uns in manchen Dingen etwas voraus sind: Die Veranstaltungshinweise für die Rote Flora in Hamburg sind auf niederländisch. Klasse!*

Christoph Spehr: Die Öko-Falle – Nachhaltigkeit und Krise.
Spehr nähert sich der „ökologischen Krise" unter dem Blickwinkel der sozial imaginierten „Natur", ihrer herrschaftsförmig konstruierten Grenzen und unter dem der Herrschaft und der steigenden Kosten ihrer weiteren Aufrechterhaltung. Er diskutiert die gängigen Befreiungstheorien (in alphabetischer Reihenfolge: Ökofeminismus, Operaismus, Regulation, Sozialökologie, triple opression), beweist darüber hinaus Kenntnis der postmodernen Ansätze und stellt die verschiedenen historischen gesellschaftlichen Naturverhältnisse der letzten 200 Jahre dar. Im Nebeneffekt ergibt sich eine ätzende Kritik der institutionalisierten Internationalismusbewegung (NGOs), ihres Begriffes von „Entwicklung" und der nachhaltigen Entwicklung, des aktuellen Verkaufsschlagers von Umwelt- und „3. Welt"-Bewegung. Zum Schluß deutet Spehr Möglichkeiten und Probleme antipatriarchaler Organisation und einer nichtessentialistischen Naturpolitik unter dem Oberbegriff „Abwicklung des Nordens" an, unterschätzt aber das Gewicht nationalstaatlicher Vergesellschaftung. Lesen!
Promedia Verlag, Wien 1996, 240 S., 34 DM

ZEITSCHRIFT FÜR DEN REST

Alle Reaktionen auf unsere Hefte zu erwähnen und gar an dieser Stelle zu beantworten, ist mittlerweile aus Platz- und Zeitgründen unmöglich geworden. An dieser Stelle picken wir nur noch die „Rosinen" (positive wie negative) heraus und plaudern ansonsten einige Redaktionsinterna aus, weisen auf weitere Aktivitäten unsererseits hin oder fassen den Stand laufender Diskussionen zusammen.

Die Beute *sollte eigentlich an dieser Stelle keinerlei Erwähnung mehr finden, weil es beim momentanen Stand der Gesundheitsreform einfach nicht mehr statthaft ist, Menschen willentlich in einen zu hohen Blutdruck zu treiben. Ein wirklich allerletztes Mal also, bevor sie hier von* Prinz *endgültig abgelöst wird, wollen wir ein kleines Statement abgeben, ein positives darüberhinaus: Es ist uns eine wirkliche Ehre, im Verlagsprogramm der Edition ID-Archiv mit dem Zitat aus unserem letzten Vorwort „Ist zwar selbstentlarvend, bleibt aber dennoch eine Frechheit" die* Beute *bewerben zu dürfen. Auch wenn unsere LeserINNEN schnell feststellen werden, daß sich dieses Zitat mitnichten auf das gesamte Projekt* Beute *bezieht, wie in der Anzeige suggeriert wird, sehen wir solche Advertisingmaßnahmen äußerst gern. Bei den insgesamt 15 Lobhudelzitaten sind immerhin nur zwei als negativ zu erkennen und das sind eben unseres und das der FAZ. Das wiederum ist doch Werbung für uns, n'est pas?*

Bring forth the Guillotine. *Unter diesem Motto veranstalten wir am 23. Mai eine große Dancefloor- und House-Party in der Roten Flora in Hamburg (siehe Rückseite). Die auflegenden DJs und -Janes werden im Moment der Drucklegung noch gebucht – es werden also noch einige dazustoßen. Das Motto wird nicht nur eine adäquate visuelle Umsetzung erfahren, sondern soll diesen Bereich der populären Musik aus dem Dunstkreis der stilistischen und inhaltlichen Leere herausbrechen. Ein Anspruch, der auch in den folgenden Nummern dieser Zeitschrift eine Rolle spielen wird.*

Der Klub der kulturell Verunsicherten *veranstaltet am gleichen Ort jeden* ***2. Sonntag im Monat*** *einen Techno-Club. Am* ***11. Mai*** *werden wir aller Voraussicht nach eine gemeinsame Veranstaltung durchführen. Tagespresse beachten.*
Darüberhinaus werden wir ebenfalls im Mai gemeinsam mit der ***MASCH*** *eine Veranstaltung mit* ***Heiner Möller*** *zum In-Thema dieser Tage, der Globalisierung durchführen. Auch hier bitte Tagespresse beachten.*

Am ***31. Mai*** *findet dann, ebenfalls in der Roten Flora, eine* ***Antifa-Soliparty*** *mit Dancehall-Reggae, Jungle, Drum &Bass statt. Plakate beachten.*

Impressum

Die 17°C erscheint vierteljährlich bundesweit im Eigenvertrieb.
Der Einzelverkaufspreis beträgt 7,50 DM.
Ein Abonnement kostet DM 30,– (Auslandsabo DM 40,–) inklusive Versandkosten und beinhaltet die Lieferung von 4 Nummern. Es verlängert sich nicht automatisch.

V.i.S.d.P.: V. Schmidt
Herausgeber: Verein zur Förderung gesellschaftskritischer Publikationen

Kontaktadresse: Redaktion 17°C
c/o Buchhandlung im Schanzenviertel
Schulterblatt 55
20357 Hamburg

Bankverbindung:
V. Schmidt
Sonderkonto
Konto-Nr. 713990-200
Postgiroamt Hamburg
BLZ 200 100 20

Bezahlung von Abos, Anzeigen und Einzelbestellungen bitte per Scheck, in bar, Briefmarken oder per Überweisung.

Manuskripte, die an uns geschickt werden, machen viel Arbeit bis sie druckreif verarbeitet sind. Wir bitten bei der Zusendung von Artikeln folgendes zu beachten: Bei Schreibmaschinentexten bitte maximal 2/3 der Papierbreite ausnutzen und eineinhalb Zeilen Zeilenabstand einhalten. Wer einen Computer benutzt, schickt bitte – unter Angabe des Textverarbeitungsprogramms – eine 3,5-Zoll-Diskette und legt einen Druckerauszug bei, auf dem Zwischentitel, Zitate u. ä. gekennzeichnet sind.
vielen Dank, die Red.

Titelfoto: Walter
Rückseite: unsers

Eigentumsvorbehalt:
Nach diesem Eigentumsvorbehalt ist die Zeitschrift so lange Eigentum des Absenders, bis sie dem/der Gefangenen oder dem/der Insassen/Insassin persönlich ausgehändigt worden ist. „Zur-Habe-Nahme" ist keine Aushändigung im Sinne des Vorbehalts. Wird die Zeitschrift nicht persönlich ausgehändigt, ist sie dem Absender unter Angabe des Grundes der Nichtaushändigung zurückzusenden.

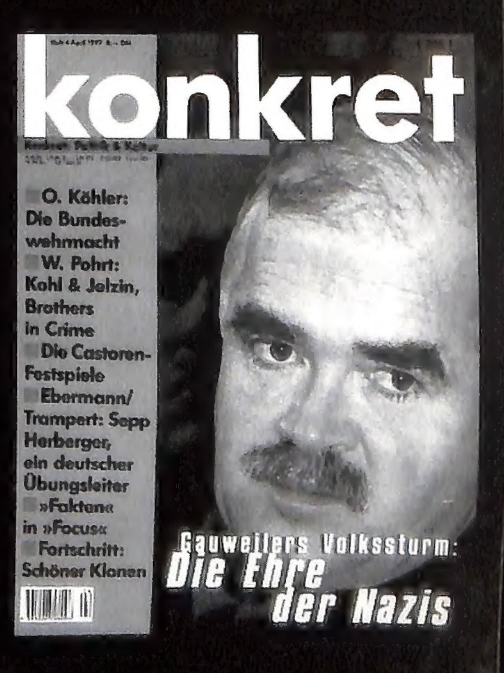
konkret

Ebermann & Trampert: Globalisierung der Propheten
Castro beim Papst: Muß Kuba dran glauben?
Die Mafia von Srebrenica
Shell: Das Imperium schlägt zurück
Der Internet-Mythos
Gremliza über Hacks
F..., f..., f...
Kommissar Waigel: Tatort Standort

1957-1997
40 Jahre Verrat*

konkret
Belgrader Demonstranten-Stadl
Bosnien: Deutsche Waffen, deutsches Geld
Streit: Wie global ist Kapital?
Literatur: Was taugt die Avantgarde?
Die Zone im Museum
Seeßlen: Bilderfälscher, Kinderschänder
Roman Herzog: Vom Anpasser zum Aufpasser

*politischer, militärischer, wirtschaftlicher, kultureller und religiöser Geheimnisse aller Art, en detail und en gros, insbesondere Hoch- und Vaterlandsverrat.
Jeden Monat neu.



Bring forth the Guillotine

17°C presents

Main Hall

DJ EULE
(U-site)

AND SPECIAL GUESTS

Basement

DJ NO MANNI
(Köln)

DJ QUICKMASTER Q
(17°C)

23.5.97

Rote Flora

The ultimate

Dancefloor/House-Party